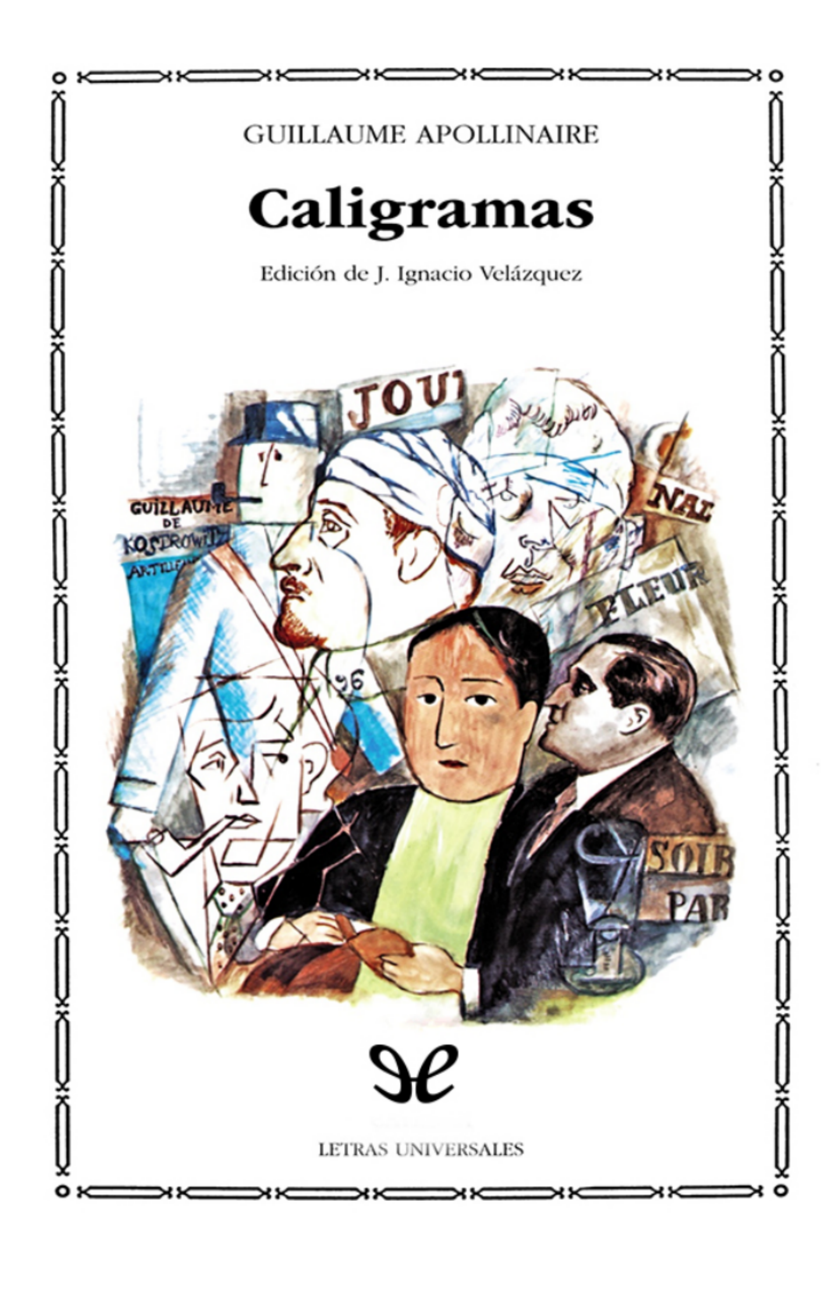

GUILLAUME APOLLINAIRE
Caligramas
Edición de J. Ignacio Velázquez
JOU
GUILLAUME
DE
NAL
SOIR
PAR
LETRAS UNIVERSALES

Guillaume Apollinaire
(1880-1918)
no ha perdido todavía su puesto destacado entre los autores más desconcertantes de la literatura francesa contemporánea. Muy pronto captó la atención de exégetas e investigadores y actualmente sus obras más diversas continúan despertando extraordinario interés, tanto por su original sensibilidad como por la audacia de sus propuestas literarias, que han servido de punto de partida para una parte importante de las vanguardias actuales. En «Caligramas» aparece, junto con las constelaciones imaginarias que caracterizan al poeta, un amplio y variado repertorio de sus búsquedas formales, que en la presente edición completa se ha querido respetar tal como el autor lo publicó en 1918.



Guillaume Apollinaire

Caligramas

Poemas de la paz y de la guerra (1913-1916)

Cátedra - Letras Universales - 64

ePub r2.0

Titivillus 15.03.2025

Título original: *Calligrammes*
Guillaume Apollinaire, 1918
Traducción: José Ignacio Velázquez Montes

Editor digital: Titivillus
En la confección de las figuraciones caligramáticas, han colaborado: J. L. Cano («La corbata y el reloj», «La paloma apuñalada y el surtidor», el primer fragmento de «El conductor artillero», «Madeleine» y «Abanico de sabores»), J. C. Díaz («Carta-Océano», «Corazón corona y espejo», fragmento de «El cochecito» y «Lejos del palomar»), J. L. Lasala («La mandolina el clavel y el bambú») y M. Giménez («Llueve»)
ePub base r2.1




Jean Cocteau
1917

Nota del editor digital

Debido a las particularidades del texto de esta obra, para facilitar la comprensión de los mismos al lector, se ha incluido el texto comprendido en las imágenes, entre corchetes [*Texto de las imágenes*], de forma que pueda leerse fácilmente de forma ordenada.

A Blanca,
Gael y Pablo.

INTRODUCCIÓN

Apuntes para una lectura apolinariana

GUILLAUME Apollinaire está considerado como uno de los autores más desconcertantes de la literatura francesa contemporánea, uno de los que más dificultades encuentran para ser íntegramente comprendidos en una primera lectura o con una aproximación superficial. No debe resultarnos excesivamente extraño: ya en su propia época, algunos de sus contemporáneos habían de tacharle de «mixtificador», cuestionando el alcance y la validez de su tarea poética. Y, quizás por ello mismo, es uno de los autores que más han sabido captar la atención de sus exégetas e investigadores: la producción comienza a resultar extraordinariamente copiosa y sorprende por su vitalidad. Con todo, algo resulta evidente: el interés que, de una u otra manera, continúan despertando sus obras más diversas.

Y es cierto que tales elementos proceden en buena parte de la dificultad de conciliar al autor de *Alcools* o de *Calligrammes* con el del guión cinematográfico de *La Bréhatine*, al creador de *Le Poete Assassiné* o de *et Cie*
L'Hérésiarque
. con el de *Les once mille verges*, de poner en un mismo plano, en fin *Les Mamelles de Tirésias* y *pourrissant; Méditations esthétiques*
L'Enchanteur
o *Nouveau*
L'Esprit
con el manifiesto de la «Antitradición Futurista», por citar sólo algunas de sus producciones más conocidas y relevantes. Obsérvese que no se trata sólo de un abanico temático aparentemente dispar,

sino también de una actividad caracterizada por su utilización de «géneros» en cada caso distintos (todo sería, al menos, más sencillo si pudiera hablarse de una única escritura poética, ¡cuando hay tantas en él con rasgos diferenciales!): crítico de arte, guionista de cine, autor dramático con experiencias y conceptos escasamente realizados todavía en la actualidad; prosista de gamas diversas, explorador de los recursos eróticos a través de la escritura, poeta de lo cotidiano y de lo cósmico, periodista y *échotier* en fin, la primera conclusión que cabe extraer es la de su carácter proteiforme. La segunda, más importante, es que se trata de un autor que no repite sus efectos, que entiende la función «poiética» como un trayecto de exploración de unas posibilidades que él juzga, por lo que tienen de creación, ilimitadas.

Pero ¿es realmente tan diferente el poeta de una a otra de sus realizaciones? ¿Sería posible hablar de cierta «unidad en la diversidad»? Un estudio en profundidad de sus obras nos demuestra que todas han sido «escritas por la misma mano», es decir que, con modificaciones más o menos importantes, subyace en ellas una temática común, determinadas imágenes cuyas profundidad de significados y reiteración convierten en obsesivas, unos recursos estructurales, tanto expresivos como culturales, que ilustran unas raíces que nada tienen de superficiales o de artificios de creador, unas composiciones conceptuales y teóricas que obligan a practicar una lectura completa del autor y a no mantenerse en la dimensión escueta de una sola de sus obras. De otro modo, la visión que se obtendrá del poeta será, necesariamente, falsa por parcial. Existen esas claves comunes que lo proteiforme enmascara: la crítica ha dado cuenta, en buena parte, de ellas y nos obliga, al mismo tiempo que a practicar una «lectura total», a efectuar con ella un trabajo de «puesta en relación» de unos textos con otros, de unas imágenes con otras, al objeto de utilizarlas como «hilo de Ariadna» por el laberinto apolinariano.

He señalado anteriormente que la creación es también para Apollinaire una búsqueda permanente, y que esta búsqueda compromete en primer lugar a las propias fórmulas expresivas. ¿Experimentalismo a cualquier precio? No faltará quien así lo entienda. Por mi parte, lo concibo como una manifestación privilegiada de la constelación del deseo, que dispone, en la

estructura de toda *quête*, de un campo expansivo suficientemente amplio como para dar cabida a todas las posibles construcciones imaginarias —no olvidemos, al respecto, que el poeta se expresa fundamentalmente mediante imágenes. Pero es un hecho que, entre las composiciones formalmente convencionales de sus inicios y el estallido de las formas poéticas desarticuladas de algunos de sus últimos poemas existe un trayecto de permanente innovación al que no es ajena la característica de oralidad que impregna su poética. En *Caligramas*, el propio creador nos reitera, en distintas ocasiones, su inadaptación a las formas establecidas de la escritura —y, naturalmente, al «principio de la realidad». Y es útil tenerlo presente, en la medida en que permite comprender la variedad formal de la obra y en que, por ello, puede considerarse una obra heterogénea que el gusto del lector apreciará quizás más en determinadas composiciones que en otras: no debe olvidarse que toda búsqueda conlleva el riesgo de debilidades que, manteniéndose siempre en terreno conocido, hubieran podido ser evitadas. Debe, así, entenderse la obra apolinariana en su conjunto como un trayecto exploratorio, aventurero, como una primicia, en muchos aspectos, de lo que la poética posterior ha sabido recuperar con creces.

Otro de los elementos que pueden hacer que un lector cómodo —si es que tal ente existe— encuentre difícil el trayecto de lectura radica en la estrecha vinculación que el poeta mantiene con lo cotidiano, en su concepción de una creación artística que es, al mismo tiempo, fórmula de expansión vital. El punto de partida es un dato que procede de una experiencia (pertenezca ésta al registro que sea: sensorial, afectivo, cultural, cotidiano, de circunstancias…). Poco a poco, las referencias que la identifican van perdiendo el contacto con lo que puede denominarse su ámbito colectivo de asimilación, hasta que el proceso —inconsciente, en muchos casos— de expansión imaginaria hace que el desarrollo adquiera autonomía con respecto a las leyes de la materia y de la razón y entre de lleno en lo que más adelante los surrealistas denominarán *le merveilleux quotidien*. Quien haya leído, por ejemplo, «La Maison des Morts», en *Alcools*, sabe a qué me refiero. Pero «El Músico de Saint-Merry», en esta obra, da buena cuenta de ello. ¿El punto de partida?: disponemos de los testimonios de

Salmon o de J. Mollet, y conocemos el paseo del 4 de mayo de 1913, en el que el poeta sirvió de guía para la «Sociedad de Amigos del París pintoresco». Pero a partir de allí, entran en juego las intertextualidades —referidas a Víctor Hugo, a «Le Corsaire», a «C'est
l'Angélus qui sonne», como ha podido demostrar A. Fongaro— los apuntes irónicos, sentimentales —la referencia implícita a M. Laurencin— y las imágenes alucinatorias, hasta que, en «una síntesis extraordinaria de una multitud de los elementos más heterogéneos», por utilizar una expresión del mismo crítico, se alcanza una dimensión en la que la única norma que conduce el desarrollo del poema es la gratificación de un deseo que ha olvidado su referente: no debe olvidarse que el Breton de *Nadja* había de tomar un fragmento de esta composición para uno de sus más significativos y reveladores paseos nocturnos.

Y lo mismo cabe decir acerca de esa visión «maravillada» de la guerra, de la que más adelante deberé ocuparme: distanciamiento, fractura en la relación causa-efecto —lo que es tanto como decir ruptura con la realidad, una vez más—, deslizamiento hacia los puros efectos sensoriales, recurso a las estructuras de la espectacularidad, desdoblamiento… ¿Es realmente la misma guerra que la que debía herirle e inspirarle la amargura de algunas de sus cartas desde el frente? Una vez más, la experiencia directa —véase «Las ventanas» o «Lunes en la calle Christine»— le sirve como estímulo inicial: si el lector responde a dicho dinamismo, deberá estar atento y franquear ese salto cualitativo hacia el dominio de lo imaginario al mismo tiempo que el poeta, jugando su juego a la vez que dejándose guiar por sus propios reflejos inconscientes; de otro modo, correría el riesgo, una vez más, de no retener del poeta sino una impresión parcial.

Un último apunte. He señalado anteriormente que la poética apolinariana ha ido deslizándose progresivamente hacia las cualidades sonoras, rítmicas y orales que la caracterizaban en sus inicios, cuando el verso era rito y música. En las notas a ciertas composiciones puede verse el alcance y las características de este hecho que es en buena parte responsable de la supresión de la puntuación que el poeta había de practicar en las pruebas de imprenta de *Alcools*, en 1913. Entiéndase, pues, que el verso se

constituye en unidad a menudo autónoma, en función de criterios respiratorios, de núcleo de imagen o como fórmula de insistencia. Pero esta sonoridad no entra en contradicción con la formulación propiamente visual de la práctica caligramática y el recurso al doble código (plástico y discursivo a un tiempo). El poeta —que había de pronunciarse en 1917 a favor del «nuevo arte táctil»— hubiera quizás podido conseguir composiciones en las que el olfato y el gusto se sintieran tan concernidos, al menos, como la vista y el oído. Entiéndase, por consiguiente, la obra como un conjunto de llamadas a la imaginación sensible del lector, en las que la visualidad de las imágenes y la sonoridad de los versos orales se combinan de forma no contradictoria.

Una vida de poeta

Conocemos con bastante precisión las peripecias biográficas del poeta. Abundantes testimonios de primera mano y las búsquedas, en muchos casos exhaustivas, de buen número de investigadores que, por otra parte, han sentido la necesidad de una puesta en común colectiva de sus resultados y del contraste a que se ven sometidos periódicamente en coloquios dinámicos y abiertos, ofrecen el resultado de un conocimiento muy serio en este aspecto. Pero cabe decir que, con independencia de ello, el propio poeta había de ofrecer, de manera fragmentaria o recurriendo en muchos casos a procedimientos de «fabulación», imágenes de su existencia —las hay en *Alcools* y, por supuesto, en *Caligramas*, como también en *Le Flâneur des deux rives*, en *Le Poète assassiné*, en ciertos cuentos de *et Cie*
L'Hérésiarque
., etcétera. Lo cual nada tiene de extraño, si se tiene en cuenta que una de las características dominantes, en una dimensión de estructuras profundas, es la reiteración con que el poeta plantea, inconscientemente, sus conflictos de identidad.

En cualquier caso, Wilhelm Albert Wladimir Alexandre Apollinaire de Kostrowitzky nació en Roma, el 26 de agosto de 1880 —y según la carta astral que hace unos años se le ha

reconstruido, a las 5 horas y 10 minutos. Su madre, Angélica de Kostrowitzky, tenía a la sazón veintidós años y era una joven polaca cuyo padre se encontraba al servicio del Papa: siendo hijo ilegítimo, el 2 de noviembre le reconoce otorgándole su apellido. Su presunto padre, Francesco Flugi
d'Aspermont,
rondaba los cuarenta y cinco años. Cabe decir que, dos años después, nacería su hermano Albert, y que en 1885 se consuma la ruptura entre sus padres.

Angélica comienza entonces una vida aventurera y nómada, guiada en buena parte por la geografía de los Casinos europeos. Lo cual motiva que en 1889 el poeta ingrese en el internado del colegio católico Saint-Charles, en Mónaco: allí conocer a René Dupuy, aproximadamente de su edad e hijo de un periodista parisino, quien más adelante adoptará el seudónimo de René Dalize, y bajo este nombre le dedica Apollinaire *Caligramas*. El cierre del colegio hace que cambie este internado por el del colegio Stanislas, en Cannes, en 1895, y por el instituto de Niza, en febrero de 1897, que abandona en junio para reunirse con su madre en Mónaco, de nuevo, antes de pasar los exámenes. El muchacho, que compone poemas con el seudónimo de «Guillaume Macabre», no dispondrá de ningún tipo de título académico, a pesar de haber sido un alumno brillante, además de ferviente católico.

1899 es un año importante para el poeta, cuyo apasionamiento por la literatura es ya un hecho. Su madre tiene un nuevo amante, once años más joven que ella, Jules Weil, con el que prosigue sus aventuras errantes: Aix-les-Bains, Lyon, París, Spa… Su carácter autoritario e independiente le aconseja instalar a sus hijos en la Pension Constant, en Stavelot; desde julio hasta el 5 de octubre, el poeta vive uno de sus periodos más estimulantes en contacto con la naturaleza en este pueblo belga que, desde 1962, continúa albergando los coloquios sobre el poeta, que se celebran cada dos años. En este periodo, escribe Apollinaire sus versos para Marie Dubois. Inesperadamente, su madre, que no ha tenido suerte en el Casino, les comunica que deben abandonar la pensión, sin abonar la factura, de madrugada, y reunirse con ella en París, donde ha adoptado el nombre de Olga Karpoff. Este incidente acaba por tener consecuencias para el poeta, pues en París les alcanza la denuncia

correspondiente. Ante el juez de instrucción, Mme. de Kostrowitzky se compromete a pagar al dueño de la pensión la factura adeudada.

En París, el poeta ejerce diversos oficios para procurarse el sustento diario, entre ellos el de «negro» del folletinista Esnard y de otros autores y estudiantes, secretario en una oficina bursátil… Se trata de un periodo sin perspectivas en el orden material de la existencia, mientras en el plano literario alterna la prosa con la poesía y, sobre todo, da rienda suelta a su inmensa curiosidad erudita multiplicando sus lecturas. Sus poemas tienen ahora como destinataria a Linda Molina, hermana de un amigo, de la que el poeta se ha enamorado. Este periodo termina con su instalación en las posesiones de la vizcondesa de Milhau, en Renania, como profesor de francés de la hija de ésta, Gabrielle, desde agosto de 1901 a agosto de 1902. En septiembre de 1901 aparecen sus primeros poemas, publicados en *La Grande France*.

Las experiencias de este año han de resultar determinantes para el poeta: cada vez más seguro de sus dotes creadoras, comienza a publicar en *La Revue Blanche* y algunas composiciones de esta época serán recogidas en *Alcools*, en su apartado de «Renanas». Asimismo, los viajes se hacen frecuentes: Bonn, Colonia, Dusseldorf y sobre todo, a comienzos del año, un recorrido que le conduce por Munich, Berlín, Dresde, Praga, Viena, Nuremberg, Stuttgart, Frankfurt, Maguncia y Coblenza. Pero la experiencia más relevante será su apasionamiento por Annie Playden, una joven inglesa que también trabaja para vizcondesa. Puede decirse que sus apremiantes requerimientos amorosos no fueron correspondidos por la puritana muchacha que inspiraría posteriormente, a pesar de su indiferencia hacia las dotes poéticas de «aquel joven tan extraño» —como había de recordar ella misma tantos años después—, buena parte de los versos de «La Chanson du
Mal-Aimé».

De regreso a París, de nuevo vuelve a vivir con su madre y con su hermano, con un empleo modesto en una sucursal bancaria, mientras organiza su actividad literaria; sus publicaciones en *La Plume* le abren la puerta de las veladas poéticas en el Caveau du Soleil
d’Or,
donde traba una duradera amistad con Jarry o con Salmon, entre

otros. Tras un viaje a Londres en el que intenta sin éxito convencer a Annie de su mutuo amor, edita el primer número de *Le Festin d’Esope*

, una pequeña revista poética mensual en la que figura como «redactor jefe». Ya en 1904, publica *pourrissant L’Enchanteur*

—a excepción de su última parte— en su revista, que, por otra parte, conocerá su noveno y último número en agosto. En el plano económico, el poeta se encarga de la publicación de un boletín financiero, *Le Guide du Rentier*, tras la quiebra de su banco. En un nuevo viaje a Londres obtiene el mismo resultado en lo que a Annie se refiere (la muchacha, poco después, se irá a América). El poeta comienza una larga y fructífera amistad personal y artística con Picasso y Max Jacob. Poco después, un nuevo intento editorial le permite, con ayuda de H. Delormel, publicar *La Revue Immoraliste* que, en su segundo y último número, se denominará *Les Lettres Modernes*.

Mientras prosigue sus intentos literarios comienza sus variadas colaboraciones periodísticas y la redacción de obrillas eróticas que le permiten asegurarse la subsistencia que *Le Guide du Rentier* o su nuevo trabajo en un banco, a partir de 1905, no alcanzaban a mantener. En abril de 1907, ocupa su primer domicilio personal. Conocer a Marie Laurencin, por medio de Picasso, supone un nuevo rumbo en su vida, en 1908; se orienta hacia la crítica de arte y la defensa de los nuevos valores pictóricos. Sobre este aspecto, me extenderé más adelante. Pero, sobre todo, se trata del comienzo de unos amores borrascosos e inestables, aunque muy estimulantes en el plano de la creación. El poeta publica, en edición de Kahnweiler e ilustrado con grabados de Derain, *pourrissant L’Enchanteur*

. En *Les Marges*, comienza la publicación de los «contemporáneos pintorescos», pero ya antes había utilizado el seudónimo femenino de «Louise Lalanne» para publicar maliciosas apostillas acerca de las autoras literarias. Su subsistencia se ve complementada con el trabajo de edición de textos libertinos y satíricos en las colecciones editoriales de «Les Maitres de l’Amour»

y «Le Coffret du Bibliophile», en la *Bibliothèque des Curieux* de los hermanos Briffault: entre otros muchos textos, Apollinaire hará aparecer una antología de Sade, autor que por entonces estaba muy olvidado.

En mayo de 1909, publica «La Chanson du
Mal-Aimé»
en *Le Mercure de France*. El año siguiente, aparecerá *et Cie*
L'Hérésiarque
., del que abundantes cuentos ya habían sido publicados en distintas revistas: la obra, presentada al Premio Goncourt en diciembre, queda a la cabeza de los finalistas en la primera votación, aunque no llega a conseguir el galardón. Sus necesidades económicas le llevan a publicar una antología crítica del teatro italiano, a trabajar en *Paris-Journal* y a ocuparse de la crítica de arte en
L'Intransigeant
. Ya en 1911, comenzará en *Le Mercure de France* sus *anecdotiques*, firmadas al principio con el seudónimo de «Montade», que ya no ha de abandonar hasta su muerte, y publicará
Le Bestiaire ou Cortège
d'Orphée
, ilustrado con grabados de Dufy, así como algunos cuentos que, posteriormente, recopilará en *Le Poete assassiné*.

Pero en este año —el poeta acaba de cumplir treinta y uno 31 cuando ello ocurre— un episodio con la justicia francesa le hará conocer una profunda crisis. Se trata de un malentendido: un curioso personaje llamado Géry Piéret, aventurero poco escrupuloso cuya forma de entender la existencia divertía al poeta, con el que mantenía una estrecha relación, regaló a éste y a Picasso unas estatuillas. El robo de la Gioconda había puesto de actualidad recientemente las condiciones de seguridad del Louvre. Los amigos se dieron cuenta de que las figuritas procedían de un robo; con Piéret desaparecido, deciden restituirlas. La policía, necesitada de un «chivo expiatorio» para cubrir el escándalo, detiene al poeta a través de *Paris-Journal*, que se ha encargado de la devolución; para buena parte de la opinión pública francesa y de la prensa amarilla Apollinaire es el sospechoso ideal: extranjero, marginal, «pornógrafo», poeta e hijo ilegítimo. El poeta pasa seis días

encarcelado y en *Alcools* puede verse la huella que ello había de causar en él, en las composiciones «A la Santé». Apollinaire temió ser expulsado de Francia y este dato es importante a la hora de evaluar su comportamiento posterior. Téngase en cuenta que el sobreseimiento del proceso tiene lugar al 19 de enero de 1912.

Su trabajo literario le conduce a colaborar en *Le Petit Bleu, Le Parthénon* y a fundar, junto con Salmon, Tudesq, Dalize y Billy —que ha tomado la iniciativa— *Les Soirées de Paris*. Tras un nuevo viaje a Inglaterra, en compañía de Francis Picabia, se consuma la ruptura entre Marie Laurencin y él —que desde hacía tiempo era fácilmente predecible— y Apollinaire se instala en su último domicilio parisino, en el 202 del *boulevard* Saint-Germain. Cada vez más interesado por la pintura moderna, viaja a Berlín con Robert Dalaunay, con ocasión de la inauguración de una exposición de éste último, para pronunciar una conferencia, y, en la primavera de 1913, publica *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, la primera obra en la que el elogio del cubismo intenta ser, además, una vulgarización de sus teorías. A finales de abril aparece *Alcools*, recopilación de poemas escritos entre 1898 y 1913, en buena parte ya publicados en revistas, y en cuyas pruebas de imprenta Apollinaire decide suprimir la puntuación, acentuando con ello el carácter oral y sonoro de su poesía.

En junio del mismo año, redacta *Futuriste, manifeste-synthèse L'Antitradition*
, arrastrado momentáneamente por el movimiento de Marinetti, que aparecerá inmediatamente en Milán sin que ello signifique por su parte una adhesión al mismo. El verano le conduce a Normandía y Bretaña, y, en otoño, vuelve a frecuentar las tertulias literarias de Montparnasse y a ocuparse de *Les Soirées de Paris*, cuya publicación se había interrumpido por razones económicas y que, a partir de entonces patrocinan una pareja de hermanos, Serge Férat y la baronesa
d'Oettingen,
en parte por ayudarle a superar el estado depresivo en el que se encuentra. Apollinaire, ya ha compuesto algunos de los poemas que luego incorporará a *Caligramas*.

Hasta el verano, sus actividades se multiplican: el periodismo

siempre, las revistas literarias, su defensa de las nuevas tendencias pictóricas y sus polémicas con los pintores (en enero de 1914, el número de *Les Soirées de Paris* está consagrado al Aduanero Rousseau, muerto en 1910, en un gesto que no todo el mundo entiende), una grabación de sus poemas, por iniciativa de F. Brunot, en la Sorbona, en *Les Archives de la Parole*, la publicación de varios «ideogramas líricos» —más adelante rebautizados como «caligramas»—, que desencadenan una nueva polémica… El 25 de julio sale hacia Deauville junto con el dibujante Rouveyre, encargados por la revista *Comoedia* de efectuar una serie de reportajes ilustrados sobre las vacaciones elegantes en dicha ciudad estival (véanse las notas a «El cochecito»). En junio, Marie Laurencin se casa con el pintor alemán Otto de Waetgen. El 31, el anuncio de la movilización les hace volver a París y, para el poeta, comienza un periodo inestable e incómodo al desaparecer con la guerra sus habituales fuentes de ingresos económicos y encontrarse sin ahorros que le permitan subsistir.

Así, el 3 de septiembre acepta la invitación de un amigo y, temiendo la ofensiva alemana, se decide a acompañarle a Niza, donde emprende una vida ociosa y de supervivencia. Pueden encontrarse abundantes precisiones acerca de las condiciones en que Siegler-Pascal hizo este ofrecimiento al poeta en *G. A., 12* (Bouatchidzé, Caizergues, Décaudin y Pia: «De Paris á Nîmes»). Rápidamente es introducido en un círculo en el que conoce y se apasiona por Louise de Coligny-Chátillon —Lou, en sus poemas—, en una relación breve, intensa y ciertamente desequilibrada, atraído tanto por la sensualidad de esta dama divorciada como por su apellido nobiliario y su afición al opio.

Remito al trabajo de M. Boisson (*G. A., 12*; «En marge des *Lettres a Lou*») y a los testimonios que ha podido recoger acerca del retrato de que puede disponerse respecto de Lou. Una prima suya afirmaba que:

> Era grande, sin gracia, poco femenina en su aspecto, sin pecho pero de caderas generosas, de rostro no bonito, con facciones angulosas. Con su llameante cabellera y su forma vistosa de vestir, atraía la atención, se fijaban en ella; agradaba a los hombres, su mirada les provocaba e inmediatamente sabían a qué atenerse con

ella; era «directa». Los hombres no le interesaban más que para este tipo de deporte… Era muy superficial… sin ninguna vida interior. Lo único «bueno» que haya tenido en su vida, fue su vinculación con quien ella denominaba, a causa de su fidelidad, Toutou. Él sabía todo lo que ella hacía y la aceptaba tal como era…

Pero Apollinaire necesita salir de una situación que le resulta frustrante desde todos los puntos de vista: incluido el económico. En diciembre, se alista en el ejército para toda la guerra y es destinado al Regimiento de Artillería n.º 38, en Nimes, donde hace un cursillo de artillero. Lou se le muestra, por breve tiempo, más favorable y se reúne con él en Nimes, para, poco después, volver a Niza y mantener con el poeta una relación simplemente epistolar, con una última entrevista en Marsella el 29 de marzo.

Pero el azar había hecho que el poeta, a comienzos del año, compartiera el trayecto en tren entre Niza y Marsella con una muchacha francesa que vivía cerca de Oran: el recuerdo de esta relación fugaz hace que Apollinaire, ya en el frente desde comienzos de abril, comience con ella una correspondencia que, poco a poco, se va a transformar en idilio. El intercambio de cartas constituye una de sus escasas distracciones en el frente y su correspondencia es voluminosa, incluso con su «madrina de guerra», Jeanne-Yves Blanc; enviando los mismos poemas, en ocasiones, a distintas destinatarias. Se trata de un periodo estimulante para el poeta; al encontrarse en compañía exclusivamente masculina, sus problemas afectivos y de comunicación con las mujeres se difuminan, al tiempo que la soledad le permite operar sin trabas sus procesos imaginativos. La vida militar no le desagrada y su condición de artillero, separado de la primera línea y el contacto con la naturaleza, le permite la elaboración de esa visión espectacular del conflicto, que tan acorde se encuentra con su particular «surrealismo».

Se trata, pues, de una época en el que, con algunas muestras de cansancio, el poeta recupera un paradójico gusto por la vida. En junio, prepara una primera edición de 25 ejemplares de «Caja de Armones», en una tirada artesanal realizada en el propio frente, que más adelante quedará incorporada a *Caligramas*. En agosto, solicita por escrito la mano de la muchacha que conociera en el tren, Madeleine Pages, a su madre, que se la concede; el matrimonio

próximo —«en cuanto sea posible»— ilustra este periodo de recuperación de la confianza en sí mismo. Ascendido en el cuerpo de artillería pero deseando nuevos y más rápidos ascensos —que el poeta no duda de que le puedan servir para su proceso de nacionalización—, Apollinaire solicita, y obtiene el 20 de noviembre, su traslado a infantería con el grado de subteniente en el Regimiento 96. Pronto se da cuenta del cambio que ha efectuado: la vida de las trincheras de primera línea no es la de la batería y probablemente se arrepintió de su traslado: su permanente relación con la muerte, la suciedad, la miseria y el frío se hacen tan perceptibles como la «maravilla de la guerra». Su producción, no obstante, sigue siendo elevada y buena parte de sus composiciones de esta época figurarán en *Caligramas*. Otras, no obstante, serán retenidas por sus destinatarias —Lou y Madeleine— para no ser publicadas sino postumamente: de ahí *Ombre de mon amour* y *Tendre comme le souvenir*.

El 26 de diciembre de 1915 llega a Orán, para pasar unos días de permiso con su prometida. Sus expectativas, al regreso, siguen siendo familiares: el 11 de enero le anuncia personalmente a su madre su intención de casarse. Al día siguiente, se reúne con su unidad y reanuda su vida de soldado de la *drôle de guerre*. Dos nuevos permisos de cuarenta y ocho horas le permiten, a primeros de febrero y de marzo, volver a París y a Reims. El 9 de marzo aparece, por fin, en el *Journal Officiel*, el decreto que le concede la nacionalidad francesa: recibe la notificación el día 14, cuando su unidad vuelve a la línea de fuego y el poeta hace testamento en favor de Madeleine. El 17 es herido, hacia las cuatro de la tarde, en una trinchera del Bois des Buttes, cercano a Berry-au-Bac, por una esquirla de obús del 15 o que atraviesa su casco y le hiere en la sien derecha. Evacuado y operado a las dos de la mañana, se le extraen algunos fragmentos de la región temporal. Tras pasar unos días en el Hospital de Château-Thierry, es evacuado al de Val de Grâce, en París, el 28 de marzo y, a petición suya, al Hospital Italiano del Quai d’Orsay, al objeto de ser atendido por su amigo Férat, ahora enfermero en él, el 10 de abril. Pero las condiciones de urgencia en que ha sido operado hacen que su evolución sea desfavorable: una parálisis

parcial del costado izquierdo y desvanecimientos obligan a un nuevo traslado a la Villa Moliere, en Auteuil, donde le practican una trepanación el 9 de mayo. El 11, en carta a Madeleine, el poeta le comunica el resultado satisfactorio de la operación; ciertos detalles dejan entrever, no obstante, su cambio de actitud en lo concerniente al proyecto de matrimonio.

Aparece *Le Poete assassiné*, que recopila la mayor parte de la prosa escrita desde *et Cie*
L'Hérésiarque
., con el añadido del último capítulo. En junio, *Le Cabaret Voltaire*, la revista de Zurich de la que nace Dadá, inserta alguno de sus poemas y le solicita su colaboración: el poeta se muestra reticente, no desde el punto de vista de la creación poética, sino desde el más material de las consecuencias que para él pueda tener el vincularse con una publicación de un país neutral en la que colaboran creadores refractarios y alemanes: los viejos miedos le hacen ser prudente. Se interesa por el cine (entrevista con P.-A. Birot, director de *SIC*), así como por las artes populares y decorativas y, más adelante, por el «arte tactil» (conferencia en la Galería Paul Guillaume). Vuelve a frecuentar los medios literarios y vanguardistas de Montparnasse y, el 31 de diciembre, se organiza un banquete en su honor, con asistencia, entre otros, de Gide, Paul Fort, Henri de Régnier, etc., que acaba convirtiéndose en un formidable escándalo. Es en esta época cuando algunos jóvenes poetas —Breton, Aragon, Soupault, entre otros— comienzan a considerarle un *chef de file* y a asistir a sus tertulias, del café de Flore, que mantiene desde agosto.

En 1917, Apollinaire se ve destinado a la «Direction Générale des Relations avec la Presse»: el servicio de censura, lo que no deja de resultar paradójico en el caso de un poeta cuya principal reivindicación ha sido siempre la libertad expresiva, y que colabora con las revistas vanguardistas (*391*, de Picabia; *Sic*, de P.-A. Birot; *Nord-Sud*, de Reverdy, entre otras). En mayo muere Dalize y Cocteau representa *Parade* contando con Picasso, Satie y Diaghilev como colaboradores y con una presentación de Apollinaire en el programa. En junio, éste estrena *Les Mamelles de Tirésias*, «drama surrealista». Tras unas vacaciones en Bretaña, publica *Vitam*

impendere amori, ilustrada con dibujos de Rouveyre; también prepara y prologa una edición de poemas de Baudelaire para la *Bibliothèque des Curieux*. En noviembre diserta sobre *Nouveau L'Esprit*, su compendio teórico, en el Teatro del Vieux-Colombier, con un recitado de poemas de Rimbaud, Gide, Salmon, Max Jacob, Cendrars, Reverdy y otros.

En enero de 1918 sufre una congestión pulmonar y debe ser hospitalizado de nuevo: de hecho, se encuentra al borde de la muerte. En abril, aparece *Caligramas*; en enero había publicado *Les Mamelles de Tirésias*. En abril también, pasa al gabinete del Ministro de Colonias, donde disponía de más tiempo para continuar sus actividades. El 2 de mayo, de un modo sorprendente para la mayor parte de sus amigos, se casa con «la bonita pelirroja» de *Caligramas*, Jacqueline Kolb, a la que conocía desde tiempo atrás: Picasso y Vollard firmaron como testigos. El poeta, debilitado, multiplica sus actividades: las periodísticas, naturalmente, al objeto de asegurar su subsistencia, en *Paris-Midi, Excelsior, Nouvelle, La Baïonnette L'Information, E'Europe* y otras revistas. Es un periodo de proyectos literarios, de posibles colaboraciones con Serge Diaghilev y Erik Satie, o con Defosse, de un nuevo proyecto con Picasso si atendemos a su correspondencia, en el que el poeta concluye *Couleur du Temps*, cuya representación será póstuma.

Tras unas nuevas vacaciones en Bretaña, Apollinaire cae enfermo de gripe: es la epidemia de la llamada «gripe española» de desenlace rápido que va a aterrorizar, literalmente, a buena parte de Europa. El poeta, que a consecuencia de su anterior enfermedad estaba aún débil, muere a las cinco de la tarde del 9 de noviembre. Su entierro tiene lugar el día 13, curiosamente el mismo día en que la noticia del armisticio hace que la multitud grite por las calles: «¡Abajo Guillaume!», refiriéndose al Kaiser. Contaba entonces treinta y ocho años. Medía 1,69 metros de estatura. Como anécdota, puede señalarse la desaparición casi simultánea del resto de su familia (su madre, en París, a los sesenta años, y su hermano Albert

en México, a los treinta y siete) al año siguiente.

Composición de la obra

El subtítulo de la obra recoge una característica de las composiciones: se trata de poemas creados entre 1513 y 1918 precisamente, es decir, en tiempos de paz y en tiempos de guerra, y la primera de las fechas expresa la voluntad del poeta de situar la recopilación en la estela de *Alcools*, publicado dicho año. Es bien sabido que en esta última obra el orden cronológico de creación no había de ser respetado, hasta el punto de que el poema liminar, «Zone», fue el último en ser compuesto, por lo que se ha hablado de un trayecto de «descenso a los infiernos» cuyo estrato inferior se presentaría en «Lul de Faltenin», previo al estallido cósmico final de «Vendémiaire» (véanse los trabajos de Décaudin, Meschonnic, Cellier, Davies, Fongaro, Poupon y otros, al respecto): existe, por ello, un nítido trayecto de lectura de la obra.

Otro tanto cabe señalar de *Caligramas*. El punto de llegada se sitúa en una dimensión comparable a la de «Vendémiaire» con «La Victoria» y «La bonita pelirroja», poemas en los que la identidad del poeta se compone a través de su identificación con él universo, en los que la confianza en sus propias posibilidades y en las de la humanidad, enfrentadas con la Aventura, se encuentra en el desarrollo expansivo de la conquista cósmica. Pero la estructura interior está modificada, en razón de los espacios y los tiempos de composición (ya en *Alcools*, las agrupaciones de poemas —«La Chanson du
Mal-Aimé»,
«Rhénanes», «Les fiançailles» o «A la Santé»— operaban del mismo modo, pero sin la misma coherencia). Aquí, como señala M. Butor, se puede hablar de seis secciones, de «seis caras de un cubo, con la primera orientada hacia la preguerra y la última hacia la victoria».

En general, puede decirse que, esta vez, el poeta ha respetado, aproximadamente y con algunas excepciones, la cronología de la composición. El orden de lectura es significativo, tanto por sí mismo como por su valor de testimonio de las condiciones de la producción poética. Y —sigo en ello a M. Décaudin— cada una de

las secciones dispone de un tono propio que las diferencia de las demás. Así, «Onˆ das» (las referencias a la trasmisión telegráfica fuerzan dicho título) se compone —en lo esencial, con la colocación de «Lazos» en un primer lugar que confiere el tono temático al conjunto y la declaración de principios de «Las Colinas»— de los poemas escritos antes de la movilización, procedentes en buena medida del / *Y yo también soy pintor!*, la recopilación de «Ideogramas líricos en color» que, por suscripción abierta a mediados de 1914, hubiera aparecido en agosto del mismo año de no haber mediado la guerra. Por la maqueta que se ha conservado, sabemos que se trataba de una *plaquette* de 16 páginas, dedicada a Albert, con un retrato del poeta grabado a partir de un original de G. de Chirico.

La segunda sección, «Estandartes», conforma las composiciones realizadas entre la movilización y la llegada al frente, en abril de 1915: su temática sigue de cerca los episodios biográficos del poeta: alusiones a Lou, a los contextos bélico y cuartelero, a la pérdida del contacto con sus amigos y su vida anterior, en lo esencial. Y la tercera, «Caja de armones» —con título referente a las condiciones de su producción y de la vida cotidiana del poeta, realizada enteramente durante su época de artillero e impresa en las trincheras con excepción de «Postal»— muestra una extraordinaria confianza de Apollinaire en sus derechos de creador, a través de la audacia de sus figuraciones —menos estéticas y más dinámicas— que el poeta veía como continuación de *Et moi aussi je suis peintre!*, y en un tono que recupera la temática de la guerra para transformarla en una fiesta en bastantes de sus composiciones. Otras nos hablan de lo cotidiano y, naturalmente, la figuración femenina no deja de estar presente.

«Fogonazos», la cuarta parte, comprende poemas fechados entre septiembre y diciembre de 1915. Los siete primeros corresponden al «Medallón cerrado siempre», recopilación curiosa, cuya génesis merece la pena reseñar (véase fundamentalmente el trabajo de M. Davies, en *G. A., 13*). El 25-VIII-1915, Apollinaire envió a Madeleine un dibujo que Marie Laurencin le había hecho llegar al frente por medio de Louise Faure-Favier, su común amiga. Por entonces, Marie, que se habría casado con un alemán, se encontraba en España, país neutral, y el dibujo que le regala al poeta se titula

Semana Santa en Granada. La ambigua relación imaginaria que el poeta mantiene con Marie y a la que ya he aludido hace que, inconscientemente, sienta la necesidad de prolongar el dibujo en una serie de poemas que, en sus propios términos, «forman una pequeña novela poética y guerrera», que enviará a Marie, previo acuerdo con ella, para que la pintora los ilustre con destino a una publicación común. La escritura se acomoda a las características de la pintora; sin embargo, sería un error verlos como una serie de composiciones ligeras, graciosas e intranscendentes: al contrarío, bajo su aparente superficialidad, esconden una densidad de significados que, en ocasiones, las hacen herméticas si no se atiende a las claves poéticas profundas del poeta y a las referencias a su común romance. El resto de las composiciones se refieren a las condiciones de la «guerra prodigiosa» y a la recreación femenina: en ambos casos, la expresión del deseo aflora abiertamente.

La quinta sección, «Obús color de luna», más heterogénea y menos coherente cronológicamente, retoma la temática anterior y las audacias expresivas de la segunda. Y, por fin, la sexta, «La cabeza estrellada», supone la culminación de la obra: en ella alternan poemas elaborados antes de la herida con otros que son posteriores, unos más melancólicos con alguno épico y otros que expresan, como queda dicho, la apertura maravillada hacia el cosmos y el futuro junto con los que, a través de los sentidos, contienen imágenes alucinadas y presurrealistas referidas tanto a la guerra como a la figuración femenina.

Véase, por consiguiente, que, si bien no existe un trayecto tan lineal en el plano simbólico como podía ser el de *Alcools*, es preciso tener en cuenta la disposición por secciones de la obra para efectuar una lectura correcta del conjunto. La disposición definitiva, por otra parte, fue tardía. La obra se publicó en abril de 1918; pues bien, en 1917, el boletín de suscripción no mencionaba ni «Fogonazos» ni «Obús color de luna». Es preciso señalar, no obstante, que buena parte de las composiciones había sido ya publicada previamente en distintas revistas. Como anota M. Décaudin, la crítica se mostró, en general y con excepción de las revistas de vanguardia, prudente, cuando no reticente, con respecto a la obra. Como botón de muestra, transcribimos este extracto de una carta del poeta a su amigo André Billy que, en

L'Oeuvre
, había criticado la calidad tipográfica de los caligramas:

> *… son una idealización de la poesía versolibrista y una precisión tipográfica en la época en que la tipografía termina brillantemente su carrera, en el alba de esos nuevos medios de reproducción que son el cine y el fonógrafo. Si un día yo abandono estas búsquedas, es que me habré cansado de que me consideren un atolondrado, precisamente porque las innovaciones parecen absurdas a quienes se contentan con seguir caminos ya explorados…*

La mujer y el deseo en la escritura apolinariana

La producción poética —no tanto su teatro o su prosa— apolinariana se ha vinculado convencionalmente con distintos periodos marcados por una u otra figura femenina. Es un hecho que, aunque nos atengamos únicamente a las más relevantes, hay una gran presencia de mujeres en sus poemas: Mareye, Linda, Annie, Marie, Lou, Madeleine o Jacqueline han sido conservadas y reveladas para nosotros por sus versos. Ello no tiene nada de extraño: no es la primera vez que el deseo encuentra el subterfugio de la escritura para establecer sus virtualidades expansivas, ni que la figuración imaginaria tiende a tomar el relevo de la realidad incómoda y, al respecto, cabe señalar que la relación del poeta con ellas dista mucho de resultar satisfactoria e, incluso, equilibrada.

Ello no quiere decir en absoluto que la mujer sea la «inspiradora» del lirismo apolinariano, en la medida en que el poeta opera un proceso de fabulación con quien (él o ella) puede servirle en un momento dado como modelo; en un caso extremo podría hablarse de un proceso de «cosificación» que de todas formas acentuaría mucho más el ámbito de lo imaginario en el poeta que el fiel reflejo de sus amadas. Por otra parte, es evidente que éstas comparten la temática de las composiciones con otros núcleos con los que poco tienen en común, en una dimensión consciente. *Caligramas* da cuenta de ello: poemas de tipo neutro alternan con otros cuyo compromiso con la realidad es circunstancial, para pasar

a otros en los que la angustia de la identidad se establece precisamente en razón de la fragmentariedad y del impulso hacia la reconstitución esencial. Junto a ello, algunas composiciones en las que las figuras femeninas surgen todavía con ciertos toques retóricos dejan paso a otras en las que las imágenes utilizadas pertenecen sin duda a estructuras más profundas de la personalidad del poeta. Así, éste no se habría encasillado en la expresión de un tipo concreto de relaciones imaginarias —lo que constituye una de las causas de su difícil aprehensión, como se señalaba anteriormente.

Pero es un hecho que muchos de sus poemas parecen la recreación imaginaria de algún tipo de expansión que, en *Caligramas*, tiene dos destinatarias fundamentales —Lou y Madeleine—, además de una tercera en su conclusión —Jacqueline— y de veladas alusiones a una cuarta, ya perteneciente al pasado, que es Marie. Las notas a las composiciones procuran establecer estos vínculos, pero no hay que olvidar que el poeta practica frecuentes *télescopages* y superposiciones que le permiten sintetizar datos procedentes de referentes diversos en una misma figura imaginaria.

Ya he señalado en su biografía los elementos aparentemente más importantes de su relación con ellas. Nótese que conoce a Lou en un momento de crisis con respecto al «rol» que debe adoptar en el conflicto europeo, en que debe replantear su propia existencia —en lo económico también— puesto que nada seguirá siendo como unos días antes y ello, curiosamente, en el instante en que está desarrollando nuevas experiencias —las caligramáticas. Añadamos a ello el regreso al Mediterráneo de su niñez y su falta de ocupaciones concretas así como de dinero. Lou posee el prestigio de su apellido —sus amigos están de acuerdo en ello— pero, sobre todo, se trata de una mujer curiosa e indómita, cultivada, más atractiva que hermosa, libre y sensual. Necesita también renovar sus amistades: Apollinaire es un personaje pintoresco cuyos 'homenajes no dejan de halagarla. Me remito a los trabajos de M. Boisson (particularmente, «En marge des *Lettres à Lou*», en *G. A., 12*) de J. Hartwig o de P. Pia, en lo concerniente a los detalles de la relación entre ambos. Pero la conclusión a la que se puede llegar es evidente: no es el poeta instalado en su vida cotidiana de París

quien conoce a Lou, es una persona en unas claras condiciones de inestabilidad.

¿Cómo conoce a Madeleine? En un trayecto ferroviario en el que ambos apenas disponen de unas pocas horas para conversar; estamos a comienzos de 1915, menos de tres meses después de entablar amistad con Lou, cuando ya, según Pia, «su amante se está desvinculando muy rápidamente del poeta» mientras éste le escribe cotidianamente desde su cuartel y le dedica «poemas melancólicos». Apollinaire no se hace ilusiones acerca de su relación con Lou: nunca conseguirá reemplazar a Toutou. Madeleine es una dulce muchacha, cultivada, que tiene para el poeta el prestigio de «lo extraño» junto con cierta sensación de seguridad que contrasta fuertemente con el desequilibrio que rige su trato con una Lou proclive a constantes cambios de humor. Por otra parte, se trata de un encuentro fortuito, que no puede tener mayores consecuencias: ambos tienen sus caminos trazados y, en principio, su conversación está llamada a verse interrumpida para siempre con la llegada del tren a Marsella.

Existen, pues, abundantes rasgos comunes entre ambos encuentros: Apollinaire está descentrado; ambas muchachas representan para él una vía de evasión de su situación material y de los problemas que le acosan; en ninguno de los dos casos el compromiso personal va más allá de lo episódico y en ambos el poeta ve estimulada esa vanidad que su componente narcisista desarrolla (véase, al respecto, el trabajo de A. Clancier: «Ébauche d'une étude psychocritique de l'oeuvre de G. Apollinaire», en *G. A.*, 11). En ambos casos, su prestigio de creador parisino juega un papel importante, así como su alistamiento voluntario.

Su relación con ambas, haciendo abstracción del hecho de que una de las mujeres es mucho más experimentada que la otra, que, en cambio, mostrará un interés más auténtico por el poeta, presenta dos vertientes: la personal y la que se establece a través de la correspondencia. Con respecto a la primera y sintetizando, señalaré que dista de ser plenamente gratificante: es claro que la imaginación erótica del poeta va más allá de lo que Madeleine le ofrece, mientras que Lou no satisface sus necesidades afectivas. Pero la correspondencia ofrece perfiles distintos; en ella el poeta no

necesita confrontarse sino con el reflejo de sí mismo que la escritura le ofrece, y las contestaciones de las mujeres no son sino el estímulo necesario para continuar desarrollándolo. Se expresa libremente y el tiempo y el espacio amplifican los juegos de matices y ambigüedades a los que el poeta se entrega. La imaginación del soldado en las trincheras hace el resto.

Nótese que la primera carta a Madeleine data de cinco meses después de haberla conocido y que Apollinaire conocía a Jacqueline «Ruby» desde 1914, si creemos a L. Faure-Favier, antes de volverla a encontrar por azar en abril de 1917 y de desposarla en mayo de 1918. De su relación con Jacqueline, poco puede señalarse: de nuevo el poeta no es él mismo. Herido, trepanado, habiendo conocido la muerte de cerca —en sus propios términos—, todavía no repuesto del traumatismo bélico, se diría —y el Coloquio «Apollinaire en 1918», en 1986, todavía con Actas en preparación, lo ha puesto de manifiesto— que el poeta busca cierta seguridad parisina: ya ha pagado con su sangre el derecho a la nacionalidad francesa; los trabajos periodísticos le permiten sostener su hogar, es reconocido como maestro por los jóvenes poetas y hasta prefiere no vincular se con publicaciones de países neutrales que pudieran parecer sospechosas. El comportamiento de Jacqueline presenta rasgos protectores hacia él que dejan poco lugar a dudas.

«La bonita pelirroja» es el último poema de la recopilación y a ella está dedicado: en vano pueden buscarse en él los rasgos característicos de los poemas amorosos dedicados a otras amantes. La pasión de Apollinaire hacia ella, si existió, no se ha proyectado sobre sus composiciones. Por lo que a ella respecta, había de decirle a J. Hartwig: «¡Yo he conocido tan poco a Guillaume!». Y no falta el testimonio de algún amigo al que ella pidió consejo acerca de la petición de matrimonio que el poeta le había hecho.

Los trabajos psicoanalíticos de A. Clancier muestran los abundantes rasgos conflictivos de su personalidad, perceptibles incluso en su físico, que la superposición textual e imaginaria permite establecer y controlar, y cuya génesis no es ajena al carácter, la vida y el trato de Guillaume y sus hermanos con su madre, así como la ausencia de la figura paterna —Francesco nunca quiso reconocer a sus hijos y Angélica tardó en hacerlo dos meses y medio y cinco años, respectivamente. Aún cabría interrogarse

acerca de las auténticas razones de la instalación de Albert en México. La obsesión por la mutilación y la castración, su propia conciencia esquizoide, los rasgos sádico-anales, el narcisismo latente, sus conflictos de identidad y de relación sexual, la creación de un universo familiar imaginario forjado a partir de la erudición, las crisis depresivas periódicas permiten establecer ciertas características psicóticas en el poeta, cuya personalidad inconsciente pertenece, según la citada autora, «al tipo descrito con la denominación de fálico-narcísica», cuya identidad se encuentra a sí misma a través de las fabulaciones y de la obra creada.

En tales condiciones, es lógico, hasta cierto punto, que las figuras femeninas ocupen un papel tan predominante en su universo creador. Si el «yo creador» ejerce un papel de sublimación del conflicto entre el Yo y el Ello, las presencias femeninas establecen, por contraste, una imagen del poeta que a éste puede resultarle gratificante, lo que explica su recurrencia. Así, resulta más que curiosa la mezcla de presencia y de ausencia de Marie Laurencin en *Caligramas*, como mucho, si exceptuamos el «Médaillon toujours fermé», a través de imágenes tangenciales. Los análisis de M. Davies han mostrado hasta qué punto se encontraba presente la pintora en unas composiciones mucho menos superficiales e intrascendentes de lo que podrían parecer a primera vista: de hecho, se encuentran cargadas de referencias a la poética de *Alcools*. La recuperación de Marie, que se opera a través de la inclusión del «Médaillon toujors fermé» en *Caligramas*, ilustra con claridad un procedimiento que Apollinaire utiliza reiteradamente para reformar la realidad, para reescribir los acontecimientos o para recrear las identidades. Pero Apollinaire opera de la misma manera cuando trata de mujeres que cuando se refiere a la realidad pura y simple.

Las figuras femeninas resultan, en consecuencia, mucho más complejas, en la creación apolinariana, de lo que puede parecer. Si el punto de partida es, efectivamente, un retrato, una sensación —por ejemplo—, el desarrollo no extrae su dinamismo del referente sino que se manifiesta independiente de cualquier otro elemento que no sea la propia imaginación creadora del poeta. Ésta se muestra irreductible: su característica esencial es su recurso a la metamorfosis. En su expresión reconocemos en cambio ciertas estructuras que, en su reiteración, formulan una clave de

reconstitución con recurso a imágenes obsesivas que hacen derivar el objeto de la *quite* hacia la expresión figurada del deseo y convierten al sujeto de la escritura en su propio objeto. Véase, del autor, el análisis «La projection du désir chez Apollinaire: les *Poèmes secrets*» (Col. «Experience et imagination de l'amour dans l'oeuvre d'Apollinaire», Stavelot, 1984).

Como la pintura la poesía…

Las referencias pictóricas en *Caligramas,* se multiplican, comenzando por las tres largas composiciones («Las ventanas», «Una quimera de evanescencias» y «A través de Europa») cuyas claves se encuentran en figuraciones de Delaunay, Picasso y Chagall respectivamente, a las que cabe añadir «Océano de tierra», en la cual se trasluce Giorgio de Chirico. Las relaciones entre Apollinaire y los pintores no pueden considerarse coyunturales, y van más allá de una simple consecuencia de su pasión con Marie Laurencin. De hecho, colaboró con esta última para la realización del «Medaillon toujours fermé», pero también lo hico con Derain (que había de ilustrar *pourrissant L'Enchanteur*), o con Dufy (que ilustraría *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*). En 1913 publicó *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, primera obra en la que se practica una defensa de la nueva estética, y a la que el poeta deseaba que se le reconociera una primacía que, entre otras cosas, había de costarle su puesto de crítico de arte en *L'Intransigeant*. Así, escribía a R. Allard, menos de dos meses antes de su muerte:

> *Braque, con quien he hablado de todo esto, me decía: «usted había definido ya ampliamente nuestros esfuerzos cubistas en el prefacio del* Catálogo *de la exposición de Arte Moderno en Le Havre, en junio de 1908, al precisar: las tres virtudes plásticas, la pureza, la unidad y la verdad mantienen a sus pies a la naturaleza aniquilada. Desde*

entonces, nadie ha entendido mejor que usted la esencia de nuestro cubismo».

Los testimonios podrían multiplicarse y en todo momento muestran la importancia que el poeta concedía a las nuevas teorías pictóricas y el papel primordial que jugó en su defensa. Los retratos que Vlaminck, Picasso, Rousseau, M. Laurencin, Marcoussis, Modigliani, Chirico, Metzinger, Dufy, Derain y otros hicieron al poeta prueban esta relación privilegiada.

Autodidacta en materia artística, sus primeros comentarios datan de 1902, a sus veintidós años, y se prolongarán hasta su muerte; se trata, por consiguiente, de una parte importante de su producción, como muestra el considerable trabajo de recopilación efectuado por L.-C. Breunig, en la que, a partir de criterios propios, hay que distinguir entre los artículos escritos de una manera casi cotidiana, para atender a las necesidades del periodismo, y aquellos otros más elaborados y ambiciosos en los que el poeta plantea claves estéticas en formas a veces polémicas y siempre comprometidas. Entre otros méritos, le cabe el de haber dado a conocer al Aduanero Rousseau, ante la general perplejidad, y de haber dado cabida en sus críticas a pintores como —además de los mencionados— Archipenko, Brancusi, Duchamp, Gaudí, Gleizes, Léger, Gris, Kandinsky, Larionow, Matisse, Mondrian o Picabia, sin contar con los adscritos a las formaciones puntillistas, impresionistas, *fauves, naïfs*, expresionistas o futuristas, por quienes siente una auténtica devoción. Como poco, puede decirse que supo reconocer las claves artísticas que, ya en desarrollo, debían definir la pintura de nuestro siglo.

Se trata de un crítico ecléctico sin duda, dentro de unas certezas sólidas, que había de efectuar curiosas piruetas en su intento de componer teorías de conjunto; a este respecto, sus distinciones entre el cubismo, el orfismo, el «espíritu nuevo» o el futurismo, por ejemplo, son reveladoras. Y quizás hubiera sido preferible que sus afectos y antipatías personales no intervinieran en sus tomas de partido. Ello no es impedimento para que, desde cierta perspectiva, la crítica haya hablado de la posibilidad de una «poesía cubista», de la que el poeta, M. Jacob o Cendrars podrían ser los representantes más característicos. ¿Puede confirmarse, de hecho, su existencia?

No cabe negar el papel estimulante que las artes plásticas

ejercen sobre los poetas. El ejemplo del futurismo es claro. La representación de *Parade*, de Cocteau, que cuenta con la colaboración de Picasso, de Diaghilev y de Satie, es una muestra elocuente de la elaboración de un arte «total», y el prefacio de *Les Mamelles de Tirésias* así lo indica. Cuando en 1918 Apollinaire va en pos de una nueva formulación artística, que sólo podemos intuir orientada hacia un clasicismo de nuevo cuño, el poeta escribe a Picasso proponiéndole un trabajo conjunto: quizás no fue debido al azar el notable cambio que el pintor dio a sus obras en dicho año. El carácter progresivamente visual de sus imágenes no es ajeno a esta vinculación. Pueden delimitarse determinados procedimientos concretos que ilustran un parentesco sorprendente con las prácticas pictóricas cubistas. Señalaré algunos de entre los más importantes.

He insistido acerca del valor subversivo que la poética apolinariana presenta con respecto a las coordenadas espaciales y temporales. Puede observarse en la temática de su prosa y en la dé su poesía así como en los propios usos de esta última. Apollinaire no acepta, en su figuración imaginaria, una linealidad del tiempo que atentaría contra su pretensión de la percepción simultánea. Y su identidad necesita de la ubicuidad para recomponerse a partir de lo fragmentario. Es evidente que tanto el futurismo como el cubismo practican, por vías distintas, similares tentativas de reproducción de la realidad espacial y temporal: la plurifocalidad, los usos de sobreimpresión, etc., así lo muestran. El abandono de la noción de la perspectiva, base de las elaboraciones cubistas, toma como fundamento una focalidad simultánea desde puntos diversos del espacio: desde tal punto de vista, las relaciones entre las nuevas poética y pintura son evidentes.

En ambos casos se trata, también, de un abandono de las virtualidades de la mimesis. Una de las definiciones que Apollinaire aporta del cubismo intenta definirlo en estos términos: «Se trata del arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad de visión, sino de la realidad de concepción». Lo que equivale a confirmar la primacía concedida a los aspectos más conceptuales y poéticos —en el sentido etimológico del término— en perjuicio de los meramente representacionales. En esta nueva visión, el artista impone su propia figuración, y obliga —al lector como al espectador— no tanto a contemplar el resultado sino a

rehacer el trayecto que conduce hasta él: se trata de una participación dinámica, recreadora y de ninguna manera estática o contemplativa.

El uso de los *collages*, por otra parte, responde a un criterio semejante, en ambos casos. Es conocido el valor que Braque y Picasso concedieron a los primeros *papiers collés*; pues bien, semejantes preocupaciones son las que conducen a Apollinaire a una técnica que toma elementos brutos de la realidad exterior, sin reducirlos con ningún tipo de filtro —lógico, estético, ideológico, etc.—, y sin someterlos a una reordenación que pueda manipularlos —es decir, situándolos mediante yuxtaposiciones «arbitrarias»—; basta leer «Las Ventanas» o «Lunes en la calle Christine» para darse cuenta de ello. Ya se trate de notaciones únicamente visuales (en cuyo caso se muestra el objeto de la fórmula *il y a*) o de integrantes de vectores sonoros (y es el punto de partida para los «poemas-conversación»), resulta un procedimiento cuyo punto de partida cabe situar en la relación entre poeta y pintores.

Acerca de las composiciones cubistas de Picasso, señalaba el poeta: «Puede discutirse un sistema, una idea, una fecha, un parecido, pero no veo cómo podría discutirse la simple acción de quien enumera…». No se trata, evidentemente, de reproducción mimética, sino de la función neutra en cuanto a los materiales tomados de la realidad que es propia del cubismo. Buena parte de la poética apolinariana reposa sobre ese concepto: la propia fórmula *il y a* subraya esa neutralidad, en las composiciones «en redondo» en las que el poeta pasa revista a los vectores visuales que le alcanzan: véase, precisamente, «Hay». Y esa característica permite el uso de los *collages*, en la medida en que aporta la necesaria no manipulación de los materiales que, por ello mismo, renuncian a cualquier entramado lógico, en provecho de la yuxtaposición, que se convierte en garantía de su autonomía.

Aún cabría hablar de la ambigüedad, de los usos de polisemia o de las variantes de las sobreimpresiones; cabría señalar cómo todos estos recursos afectan tanto a la elaboración de las imágenes poéticas y, sobre todo, a las relaciones que se establecen entre ellas, como a determinados procedimientos de la prosa, visibles en La *Femme assise* o Le *Poète assassiné*. Pero los elementos ya reseñados dan buena cuenta de un hecho cierto: la vinculación del poeta con

los pintores no es sólo el resultado de una relación amistosa, ni tampoco la consecuencia del importante papel que el poeta debía representar en la defensa de las nuevas tendencias pictóricas. Existe, de hecho, una aproximación de tipo teórico que ha permitido poner en común, en el terreno de la escritura, determinadas formulaciones que parecían reservadas al dominio de la plástica.

Dicho esto, también señalaré que parece aventurado hablar de una «poesía cubista», en la medida en que recurrir a una etiqueta tan específica supondría descuidar otras características no menos importantes de la poesía de Apollinaire. Porque si es cierto que determinadas composiciones ilustran su deseo de no manipular la realidad, también lo es que otras lo hacen, y abundantemente: ¿dónde queda la neutralidad en sus figuraciones oníricas, por ejemplo? Y no es posible olvidar que las figuraciones de las obsesiones relacionadas con el tiempo y el espacio son muy anteriores al desarrollo del cubismo. Véase, pues, hasta qué punto resulta aleatorio reducir la complejidad de su expresión imaginaria a una referencia única. La vinculación existe, por ambas partes, y el poeta ha desarrollado en la escritura determinados procedimientos que favorecían la expresión de sus elaboraciones obsesivas: ello es lo realmente importante, más que una cuestión terminológica y reductora.

El caligrama

La adopción de la escritura caligramática es algo más profundo para el poeta que el desarrollo de una práctica expresiva original. Con independencia de sus elementos meramente tipográficos, la polémica que había de desatar pondría en claro que se trataba de la sustitución de una «lógica discursiva» por un vehículo «sintético ideográfico», como señaló G. Arbouin, y ni siquiera el abundante repertorio de usos próximos —no similares— por parte de Apolonio de Rodas, Teócrito, Calimaco, Rabelais, Barzun, Herbert, Thomas, Carroll, Panard, Mallarmé y tantos otros, o el de los jeroglíficos, enmascara la originalidad sistemática de la práctica de una escritura lírica basada en la visualidad. Y sorprende todavía más esta atención hacia lo visual en un poeta marcadamente interesado

por la oralidad y la sonoridad —razones por las que suprimió el uso de los signos de puntuación ya desde *Alcools*, privilegiando los elementos rítmicos y respiratorios, además de la autonomía de la imagen, en el corte del verso.

El caligrama puede ser definido —Goldenstein— como un objeto simultáneamente lingüístico e icónico. Compuesto por signos, él mismo constituye un signo, y pertenece a la categoría de los morfemogramas: aquélla en la que el signo gráfico denota una unidad lingüística significante. Tanto este crítico como Bassy parten de un supuesto teórico: los caligramas deben ser considerados, ante todo, como signos a identificar, más que como textos para su lectura. Su recurso principal radica en las capacidades combinatorias de carácter semántico y semiótico, en el sentido en que Benve-niste las entiende. Según la dominante que se valore, al insistir sobre el signo, tendríamos el caligrama como figuración, y al hacerlo sobre el *discours*, como texto. En su dialéctica, una mayor visibilidad se vería acompañada por una menor legibilidad, e inversamente. Como clave para su lectura, Goldenstein, partiendo de las características del «sistema semiológico segundo» que Barthes desarrolla a partir de Hjemslev, facilita un esquema aplicable, exclusivamente, a los caligramas tautológicos —y, más en concreto, al fragmento de cigarrillo humeante de «Paisaje».

En él, se observa un conjunto compuesto por la representación de dos sistemas semiológicos, de los que uno se encuentra «dislocado» con respecto al otro. Ello le permitía concluir con una definición de este bloque de composiciones: «Morphémogramme qui denote, selon une disposition typographique figurative, une unite linguïstique signifiante à
l'aide
d'unités linguistiques signifiantes (elles-mémes composées d'unités linguïstiques non signifiantes)». Las insuficiencias del esquema propuesto revelan, en particular, tanto la extrema importancia de la ambigüedad en la representación y elaboración de la composición, como la imposibilidad del caligrama si no se tiene en cuenta la red de relaciones que compromete a la totalidad de la página. Y, sin embargo, plantea la necesidad de valorar las virtualidades de su escritura en el marco global del sistema de comunicación, aspecto éste del que en otras ocasiones he tenido oportunidad de ocuparme

(«Situations et processus de communication dans *Calligrammes*. Deux clés: les “poèmes-conversation” et les “calligrammes”», en *Essays in French Literature*, num. 17, XI, 1980, Actas del Coloquio de Oxford, 1980), valorando la incidencia de conceptos tales como la arbitrariedad y la pertinencia del signo, los procesos de «codificación/descodificación», los criterios de eficacia en la transmisión de los caligramas tautológicos —dependientes de un doble código— que eliminan las interferencias producidas en el canal, pero en detrimento del principio de economía, las seriacíones, la clasificación de los *stimuli*, habida cuenta del aumento de complejidad resultante del hecho de que los caligramas integran, en ocasiones, procedimientos de «poemas-conversación» —en los que el poeta pretende limitar su actuación a la de un aparato grabador de vectores acústicos no filtrados, primando los materiales en estado bruto como base de su poética—, etc. La cuestión central radica en el grado de descodificación de dos sistemas, cuyo tiempo interno no necesariamente ha de coincidir, por no necesitar la plasticidad el filtro intelectual del código lingüístico. La pretendida simultaneidad de lectura sólo es posible tras dos lecturas autónomas, cuya linealidad sí que es arbitraria en buena parte de los casos, dada la posibilidad concedida al lector de construir sus propios trayectos de apropiación.

Desde este punto de vista, no se puede rechazar la posibilidad de plantearse la construcción de un particular sistema comunicativo, considerando la existencia de un número limitado de elementos discretos sobre los que reposaría la constitución de un número ilimitado de combinaciones comunicativas, sistema del que los caligramas constituirían un ensayo privilegiado.

Pero considerar los caligramas como constituyentes de un lenguaje autónomo implicaría atribuir a sus unidades mínimas una virtualidad combinatoria. ¿Existe, de hecho? Aparentemente, podría realizarse un inventario de unidades con capacidades sustitutivas, y, por ello, combinatorias. Pero, evidentemente, no todos los caligramas responden a unas exigencias mínimas en este sentido y, en bastantes de ellos, el papel de la ambigüedad —inaceptable, en esta perspectiva— o la cualidad de las relaciones de tipo plástico que mantienen las distintas unidades anulan tal posibilidad.

Parafraseando al poeta, hay que insistir en que las relaciones entre las figuras yuxtapuestas son tan expresivas como las palabras que las componen. Y, desde un punto de vista informático, la infracción de ciertas leyes básicas —código aceptado y establecido, garantías de eficacia y de economía, desaparición de interferentes y de distorsiones— plantea, asimismo, una situación imposible. Tras los estudios de Fenellosa, se ha insistido acerca de ciertas características comunes entre la escritura caligramática y el lenguaje chino: en particular, la relación entre dos imágenes determinadas ofrece un contenido alejado de ambas y que no crea, necesariamente, una tercera sintética, sino que sugiere cierta relación trascendente. Esto parece excesivamente aleatorio para tomarlo como punto de partida de una teoría de conjunto. En todo caso, puesto que se trata de valorar la experiencia caligramática en su integridad, es más importante el Diploma de Estenografía que Apollinaire obtuvo o su relación con los nuevos procedimientos de la plástica contemporánea.

En cualquier caso, la «caligramatología» ha esbozado los principios de esta nueva expresividad: alianzas del dibujo y la poesía en grados y formas diversos, con intervención de la tipografía o no. Utilización de un doble sistema: visual, por un lado, insistiendo sobre los valores plásticos; poético, por otro, fundado sobre la palabra y el ritmo. Cada sistema dispone de su código propio y puede, a veces, coincidir en el contenido «sugerido» —es el caso de los caligramas tautológicos, de los que «Llueve» es un ejemplo claro. En otras ocasiones, en cambio, la coincidencia no aparece. Y existen grados diversos de complejidad: puede darse el caso de «coincidencias paradójicas». Las relaciones entre el dibujo y el contenido puede ser icónicas, simbólicas o emblemáticas: casi nunca resultan arbitrarias, aunque tal posibilidad no debe descartarse. Cabe insistir en que, en todo caso, las estructuras gráficas colaboran en la misma medida que la escritura poética en la elaboración del sentido global. En relación con anteriores tentativas, Apollinaire les aporta, entre otros elementos, un aumento de su expresividad visual, debido en buena parte al hecho de no dejarse encorsetar únicamente por las posibilidades tipográficas, insistiendo sobre la reproducción fotográfica del manuscrito definitivo, lo que supone una innovación capital

—aumento de matices, flexibilidad, dinamismo, intimidad, libertad, etc.—, muy alejada de la «descuidada improvisación» que a veces se le ha reprochado. Por otra parte, la comprensión del cali-grama reposa sobre la espacialidad de la página y las relaciones dinámicas de composición a partir de

figuras' múltiples

rompen el estatismo de las figuraciones anteriores. M. Décaudinha mostrado, por otra parte, cómo el verso deja de ser la unidad de base, en provecho de la frase, la palabra y hasta la letra. Y, todo ello, Apollinaire lo investiga en profundidad y extensión, sistemáticamente, en sus diferentes virtualidades.

Una de las funciones básicas de sus caligramas radica en la necesidad de participación del lector, que debe trazar en ellos su propio «trayecto de lectura» y recorrer, como Goldenstein señala, «la infinidad de trayectos alejados de la transitividad del sistema cultural informativo», más allá de un mero trabajo de «descripción/ desciframiento». Piénsese en las experiencias de Queneau. El caligrama, desde este punto de vista, necesita que la participación del «lector/espectador» practique una ruptura con la linealidad excluyen-te. La posibilidad de trayectos diversos modifica el tiempo interno de lectura, ya trastornado por el uso del doble código y la difícil asimilación de lo visual y lo textual en sucesivas aproximaciones de apropiación. La invasión del espacio facilita y privilegia aspectos tales como el distancia-miento y la dramatización, por otra parte, y es curioso cómo estos rasgos vienen a complementar las obsesiones mayores del poeta en relación con las coordenadas espaciales y la consecución de un tiempo mítico, tal y como he señalado en otro estudio («Del mito obsesivo a la textualidad: espacio y tiempo en Apollinaire», en *Théléme*, núm. 1, Madrid, 1980). Con estas características, cada vez que se ha hablado de un juego gratuito al referirse a los caligramas, lo que en realidad se ha dado es una lectura inadecuada. Porque la clave, y ello diferencia a la «poesía concreta» de la práctica apolinariana, es que ésta privilegia tanto, si no es más, la mecánica de lectura como aventura participativa, con respecto a la propia elaboración poética.

C. Debon señala el fracaso inevitable de toda sistematización acerca del poeta excepto de aquellas que permitan, al mismo tiempo, la elaboración de un sistema antitético. Ello es aplicable al

inventario de usos caligramáticos. En cualquier caso, existe una primera diferencia entre los tipografiados y los caligrafiados. Pero su morfología es muy amplia: formas lateralizadas y verticales, escritura enmarcada o «informada» y, dentro de ésta, los compactos, los dibujados con la palabra —abiertos y cerrados—, los construidos con letras deformadas… Bodegones, objetos figurados, retratos y paisajes —urbanos y campestres— componen la temática general. Lockerbie insiste en las diferencias entre formas vacías y estalladas. P. Sacks lo hace con las geométricas (circulares, espirales, rectas, curvas, quebradas, paralelas y oblicuas, además de tangentes, cuadrados, rectángulos, triángulos, óvalos, formas piramidales, etc.), y reseña las concretas y orgánicas, cruciformes, estalladas y cerradas. Como se observará, Apollinaire ha llevado sistemáticamente su uso hasta las últimas consecuencias. Goldenstein establece una diferencia radical entre los caligramas antirepresentativos (*graphouillis*) y los autorepresentativos *(mimogrammes)*. Hay también algunas características por exclusión: a pesar de las primitivas intenciones del poeta, sólo en un caso se ha utilizado el color, y es bien conocido su escaso interés por la letra como «objeto gráfico», que conduce a la simplicidad de su tipografía expresiva. Simplicidad que impregna la plástica y la temática de las figuraciones: se trata de crear un universo lírico a partir de lo inmediato —espejo, flor, casa, árbol, tren, carta…—, en sus líneas esquemáticas y en clara tendencia hacia la abstracción. La clasificación de P. Sacks ofrece los siguientes resultados morfológicos: para los 69 caligramas catalogados, señala 30 circulares, de los que 19 son «cerrados» y 11 «estallados»; 23 concretos y orgánicos, de los que 6 «estallados» y 17 «cerrados»; 4 cruciformes que se reparten entre las categorías citadas, y 12 rectangulares —10 «cerrados» y 2 «estallados». Lo cual nos ofrece unas cifras de 48 «cerrados» y 21 «estallados», en total.

Goldenstein distingue, en síntesis, entre los «caligramas puros» —en los que el título, casi siempre un sintagma nominal, a veces un sintagma verbal, redunda sobre el objeto evocado, y que constituyen los propiamente tautológicos—, los «caligramas insertos» en un texto lineal, que juegan un papel ilustrativo dentro de un «poema-relato» de dominante narrativa; los «caligramas manuscritos», de los que sólo un pequeño número aparece en

Caligramas y cuyo dominio es, ante todo, connotativo y, por último, los «juegos en el espacio», quizás los más audaces para el crítico que los relaciona con la «espacialidad del espacio» de Derrida —en ellos, el «texto-cuadro» debe ser percibido como un todo que rechazaría la fragmentación de la cadena hablada obligada a expresar la simultaneidad mediante la sucesión: véase «Carta-Océano», «Lejos del palomar», etc. Pero todas estas clasificaciones muestran precisamente la complejidad de dicho proyecto y lo meditado de las diferentes tentativas del poeta en su materialización.

A.-M. Bassy señala cuatro teoremas que concluyen acerca de la síntesis —y no simultaneidad, si no es en el resultado del *collage psycho-visuel*, siguiendo la expresión de W. Bohn— de los dos sistemas, de los que cada uno modifica permanentemente la comprensión del otro, o acerca de su función no tanto de «representación de objetos» como de «creación» de otros, à *titre de la réalité*
d'analogon
. O acerca no de su carácter simbólico, ni de condensación o ilustración de la expresión escrita, sino de inspiración y estructuración de ésta. El último versa sobre la morfología de los objetos como signo de una «apropiación poética» y su derivación esencial, al objeto de valorar en él no tanto su representación como la de sus posibilidades, en estado puro. Ello conduce, como es obvio, a la consideración de la composición global de la página caligramática: debe seguirse el deseo apolinariano —claramente expresado en los títulos— de considerar las diversas representaciones en su intertextualidad. Además de las razones estéticas, los juegos que ésta motiva obligan a que ya no se considere cada figura aisladamente, sino en relación con la globalidad espacial.

Cada caligrama, sin embargo, contiene un máximo de ambigüedades en su desciframiento y asimilación —y no olvidemos que tanto Jakobson como Kristeva o Empson, por citar sólo teóricos y no creadores como Ribemont-Dessaignes, destacan la ambigüedad como la característica por excelencia de la poesía moderna. Distintos trayectos de lectura, doble código, abstracción del «tiempo interno» o de la ordenación lineal, etc. A este respecto, las

referencias son pictóricas y armónicas: en un cuadro, la mirada puede ir y venir a voluntad, detenerse en un color o abarcar la composición global, etc.; un director de orquesta, igualmente, «abarca las notas superpuestas en la partitura»: como afirma P. Sacks, la forma es el elemento que permite *au mot et à la chose* nutrirse recíprocamente, entrecruzando sus significados; lo que permite la condensación lírica que subvierte las secuencias temporales y que en la tensión de la «re-creación» entre ambos sistemas radique la síntesis de un nuevo lirismo.

Barthes señalaba que cualquier imagen contiene un elevado número de mensajes diferentes: puede decirse que algo similar ocurre con las figuraciones apolinarianas. A su comprensión no se puede llegar sin la conciencia de su naturaleza de escritura en ruptura de convenciones, resultante de una nueva sensibilidad que obliga a que nuevos contenidos provoquen la creación de nuevos continentes. El poeta debió atemperar algunas de sus experiencias ante la incomprensión extendida, al tiempo que le escribía a J.-Y. Blanc:

> *Si usted pudiera encontrar los números de junio y julio de* Les Soirées de Paris, *vería lo que he inventado de más original en cuanto concierne al arte poético.*

Y la historia literaria del siglo XX ha visto cómo, progresivamente, se asimilaban algunas de sus más audaces tentativas, insertas en la «larga querella entre el Orden y la Aventura»., La condición para que ello haya ocurrido con los caligramas consiste en dejar de considerarlos exclusivamente como «hermosas letras».

El surrealismo del poeta

La guerra queda transformada, la identidad del poeta metamorfoseada, ciertas imágenes resultan más el proceso de una alucinación no consciente que un mero recurso de creación consciente… No creo necesario enumerar los ejemplos, hasta tal punto resultan abundantes, que nos hablan de ciertas coincidencias

entre las prácticas apolinarianas y los procedimientos de los que se servirá el grupo surrealista posteriormente, ni insistir acerca del valor esencial de determinadas afirmaciones contenidas en la propia obra: «Honduras de la conciencia / Mañana se os ha de explorar…», por ejemplo. El Coloquio «Apollinaire et les Surréalistes», (*G. A., j*), particularmente en los trabajos de M. Bonnet, o, más recientemente, del mismo autor, «Apollinaire, une reference pour le surréalisme» (Actas del Coloquio «Dadá-Surrealismo: precursores, marginales y heterodoxos», Universidad de Cádiz, 1986), dan cuenta del papel relevante que desempeñó el poeta en la aceleración poética de los artífices del movimiento, papel que ya le fue reconocido en el *Primer Manifiesto*, al adoptarse el término «surrealista» que Apollinaire había creado para aplicarlo a sus *Mamelles de Tirésias*.

Simplemente, reseñaré que las primeras prácticas de escritura automática fueron llevadas a cabo por Breton y Soupault en 1919 y que, en la época, su vinculación con Dada y sus prácticas de escritura arbitraria no dejan de presentar cierto parentesco formal con los procedimientos de *collage* y de yuxtaposición que se encuentran en «Las ventanas» o en «Lunes en la calle Christine». Más profundos, en cualquier caso, me parecen los procesos de «surrealidad» que aparecen en «El Músico de Saint-Merry», en «Océano de tierra» y hasta en «Recuerdos» aunque no tengan la espectacularidad de esa transformación de la guerra en una fiesta de fuegos artificiales.

Se há insistido acerca de la aparente contradicción entre un Apollinaire patriota, encantado con la vida cuartelera, belicista, esteta, distanciándose del *Cabaret Voltaire*, con tendencias regeneracionistas, con cierta inclinación hacia la efusión sentimental en sus composiciones, y un Apollinaire que, entre el Orden y la Aventura, apuesta por esta última precisamente, porque conoce a sus clásicos, defensor de la libertad expresiva y de toda innovación creadora (pero la creación auténtica, ¿no es siempre innovación?), ávido en la exploración de lo imaginario y lo inconsciente —véase *Onirocritique*, entre otros tantos ejemplos— así como de la materia erótica, abierto y en estado de «disponibilidad permanente» en lo concerniente a la experiencia cotidiana para extraer de ella sistemas de relaciones —entre otros, el del azar— que sobrepasan al racional y para cuya expresión, por

ello mismo, es inútil recurrir a la lógica discursiva, en ruptura con el tiempo y el espacio convencionales —no otra cosa entendía Breton cuando, en *Les Pas perdus*, reseñaba: «Que deviennent dans le réve le temps,
l’espace,
le principe de causalité?»—, que practica los mecanismos de sorpresa y de humor como forma de subversión de la realidad visible. Apollinaire es todo ello, y aún más. Insistir acerca de las contradicciones de un innovador carece de seriedad: su propia condición se las permite. Pero es, además, ignorar las circunstancias de su existencia real, el precio que hubo de pagar por convertirse en proyecto mítico para los jóvenes poetas en cuya formación él mismo había intervenido.

Hay un aspecto que me parece oportuno reseñar porque, de puro obvio, puede parecer escamoteado. De *Alcooh* a *Caligramas* hay una progresión en la escritura apolinariana, que concierne a las imágenes como núcleo expresivo para el poeta. El estímulo para la composición puede ser, como ya he señalado, de circunstancias, puede encontrarse perfectamente elaborado en sus elementos conceptuales, puede trazar de antemano una pista de intertextualidades, puede, en fin, haber sido previsto por el poeta; de repente, en cualquier caso, una imagen inesperada le confiere un valor distinto. Piénsese en el valor de estas imágenes cuando Apollinaire decide dar rienda suelta a su vertiente imaginaria. Pero téngase en cuenta que, poco a poco, las imágenes van adoptando un grado mayor de autonomía, y que su densidad las convierte, mediante deslizamientos metonímicos y alternancias metafóricas, en el lenguaje único, secuencial y dinámico, del poeta. Ello es particularmente evidente en las composiciones presuntamente «neutras», «en redondo», del tipo *il y a*, en las que, girando sobre sí mismo, el creador entiende ser un mero aparato grabador, en lo visual y en lo sonoro, de cuantos vectores le alcanzan.

Insistiendo sobre la vertiente imaginaria de su escritura, es evidente que ciertas consecuencias no tardaron en producirse: el elemento de provocación que pretendió verse en *Caligramas*, y que todavía hoy llama la atención, no es la menor de ellas. Pero las extrañas asociaciones de imágenes, que constituyen una de las mayores dificultades para su lectura, en unos desarrollos que a

menudo excluyen la linealidad lógica y nos hablan de una divagación inconsciente, resultan particularmente reveladoras: *Caligramas* es, probablemente, la obra en que con más libertad se expresa el poeta, en la que menos defensas levanta entre él y el lector —¡lo que no quiere decir que no las haya!— en razón quizás del grado de arbitrariedad que, de una manera algo inocente, concedía a su expresión.

La clave, una vez más, radica en la confusión que el poeta realiza entre los mundos de la realidad y la ficción. Véase algún ejemplo: en «A Italia», en «Canto del Honor», la expresión hecha *debouí les morts*! le permite un desarrollo literal (pero ya en *Alcools* encontramos «La Maison des Morts», en la que vivos y muertos van de excursión en un compendio de alucinaciones). El miedo a los espías se prolonga en el arte de la invisibilidad y en la erotización del espacio. La máscara antigases es la heredera de otras máscaras, las referidas a la temática del doble y sus conflictos de identidad —por no hablar de las figuras esquizoides que su escritura dibuja. Los ejemplos que ilustran este proceso podrían multiplicarse: la conclusión es nítida. La escritura sitúa un proceso en el que la realidad se ve reabsorbida y metamorfoseada por la alquimia del verbo. Se la puede entender como mecanismo de evasión, como prueba de una fractura de personalidad; su valor poético, no obstante, radica en su capacidad de alumbrar una realidad *otra*, acerca de cuyo discurso «el gramático de cualquier lengua nada tendrá que decir», en la que el tiempo y el espacio se dilatarán, se encogerán o quedarán fijados «a voluntad», en la que la identidad se revelará «una y múltiple, a la vez», en la que los principios lógicos de causa y efecto perderán sus prerrogativas, y el azar y todo ese confuso mundo que nos expone en «Sobre las profecías» han de componer un Orden aventurero.

Efectivamente, como señala M.-J. Durry, Apollinaire no es un *révolté* y en esto se diferencia fundamentalmente del grupo surrealista. Su capacidad de adaptación al medio, por hostil que pueda ser, le distancia de la figura mítica que el surrealismo va a adoptar. Pero la desarticulación que efectúa de las bases de la realidad no me parece menos subversiva por ello, con todas las contaminaciones apuntadas. La materia real queda burlada, en cualquier caso y cuando menos. Después de todo, nos dice el poeta

que «hay un modo de contemplar la naturaleza y de interpretarla que es muy legítimo». Por mi parte, adopto esa fórmula excelente de su «drama surrealista», *Les Mamelles de Tirésias*, de 1917, en el «Prefacio»:

> *Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece a un pierna. Hizo así surrealismo sin saberlo.*

Y la propia obra, que retoma la necesaria repoblación de un país en tiempo de guerra —lo que enlaza con su obsesión por la fertilidad y su angustia ante la impotencia— como tema aparente, se ve juzgada así por parte de su autor:

> *Por lo demás, me resulta imposible decidir acerca de si este drama es serio o no.*

Creo que la clave reside en una lectura que renuncie a los estereotipos y adopte, en su esencia, los enunciados, las figuraciones, las imágenes del autor, sin practicar reducciones de las mismas.

Apollinaire y España

Apollinaire penetra en España por vías diversas y heterogéneas, con cierta rapidez. Las referencias españolas no son abundantes, en cambio, en su obra; entre ellas, reseñaré la conocida *anecdotique* referida a Pedro Luis de Gálvez, del
16-III-1913,
compendio de fabulaciones como los trabajos de Bohn, de Caizergues o del autor han mostrado. Cabe señalar ese evanescente proyecto de una «historia del teatro español» que las necesidades alimenticias pudieron hacerle concebir, a semejanza de su trabajo sobre el italiano, empresa difícil para quien no conocía nuestro idioma, como, entre otros elementos, muestran los errores en los préstamos que de él efectúa en «Carta-Océano», por
ejem-I
pío. Por supuesto, en sus críticas de arte encontramos I referencias a Gris, a Picasso, a Zuloaga, a Sorolla, a Gaudí, a Nonell, Velázquez,

Goya, Ribera, etc., o a escritores como Cervantes, Avellaneda, además de su análisis de Francisco Delicado, pero no con la suficiente entidad como para señalar un interés profundo por lo español. En otra ocasión, Apollinaire recurre a una escritura paródica que trata de reflejar la fonética francesa practicada por un hispanófono pero, como puede verse, se trata de elementos superficiales que, a lo sumo, dan en el tópico o en lo colorista.

Al margen de ello, la primera referencia que conozcamos del poeta en España se sitúa, como ha mostrado W. Bohn, el 10-3-1914, en la introducción-traducción que efectúa V. García Calderón de «El Emigrante de Landor Road» en *La Actualidad*. Resulta hasta cierto punto extraño que la amistad que vincula a Marinetti con Apollinaire y con Gómez de la Serna (a quien Delaunay denominaba «el Apollinaire español») no produjera una asimilación más temprana del poeta, pero, a partir de esta fecha, su recepción se diversifica en dos ámbitos que parecen recíprocamente impermeables: los poetas catalanes, por un lado, y, por el otro, el grupo de poetas constituido en torno a Cansinos-Asséns y su tertulia de «El Colonial». Las referencias a su persona proceden, en su mayor parte, de Marie Laurencin, de los esposos Delaunay y de Picabia, por lo que a los franceses se refiere; de Huidobro, por otra parte, que será quien descubra, junto con Guillermo de Torre las nuevas estéticas a los madrileños, todavía embebidos en ese relente del Parnaso, del Simbolismo y del Decadentismo que constituyeron los Modernismos hispánicos.

En otros trabajos he dado cuenta de las etapas de la recepción: enumerar las traducciones de sus poemas que, entre otros, efectuaron Díez-Canedo, Adolfo Salazar, Gómez Carrillo, Cansinos-Asséns, Gómez de la Serna, etc., aparecidas en *España, Grecia, Los Quijotes, Cervantes, Ultra, Cosmópolis*, etc., convertiría este apartado en algo interminable. *Iberia* y *La Publicidad* se interesaron por el poeta y este diario publicó en julio de 1918 una entrevista de J. Pérez-Jorba titulada «Paseando con Apollinaire», antes de hablar durante varios números, de su muerte. *Iberia* publica, el 14-XII-1918, refiriéndose a su muerte, el fragmento de una carta de Apollinaire,

en la que se lee:

> *… Usted sabe cuánto aprecio el espíritu español. Tampoco ignora todo lo que be hecho para sellar el vínculo intelectual entre las tres naciones latinas, Francia, España, Italia. Esta pureza de espíritu se ha manifestado particularmente en las artes de vanguardia, en las que, hasta el momento, no aparecen sino artistas de estos tres países a la cabeza de las Artes del mundo entero…*

«El Espíritu Nuevo y los Poetas» aparecía traducido en *Cosmópolis* en enero de 1919, fecha muy próxima a la de su publicación postuma en el núm. 491 de *Le Mercure de France*, en fecha de
1-XII-1918,
celeridad que demuestra el interés que acoge en España sus formulaciones. En Cataluña, *Troços, Un enemic del poble* o *391* están impregnadas de referencias hacia el poeta y el núm. 5 de *Trossos*, en abril de 1918, anunciará una «adaptación catalana del drama surrealista de Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias*» que, al parecer, nunca se llevó a cabo, dado que estaba condicionada a unas «ayudas y colaboración propicias». Salvat-Papasseit publicará en 1920 *Poemes i Calligramas*, con una «Carta-Prefaci» que Apollinaire le había dirigido felicitándole por su «Oda a Guynemer». Las referencias, en cualquier caso, son numerosísimas.

Está claro, también, que en Cataluña hay una recepción más temprana y más profunda que la madrileña, quizás por la influencia de los medios franceses durante la guerra, más activos en Barcelona. En Madrid, en el verano de 1918, Cansinos dirige la tertulia de «El Colonial» de la que surgirá «Ultra»: Guillermo de Torre, Gómez Carrillo, X. Bóveda, entre otros, forman parte del grupo. Borges se incorporará más tarde. La llegada del chileno Huidobro —que ya había pasado por Madrid en 1916— tiene el efecto de un detonador: les habla de Apollinaire, de. Reverdy, de Tzara. En palabras de Cansinos (*La Novela de un Literato*), «Huidobro aporta las últimas novedades parisinas» y «nadie, entre nosotros, conocía a ninguno de los poetas de los que nos hablaba». Y ello, a pesar de la proximidad vigilante de la tertulia de Pombo.

Es a partir de este estímulo como se va a formar el grupo

ultraísta, en el que las referencias apolinarianas van a ser de capital importancia. En 1921, Cansinos publica *El Movimiento V P*, que mantiene, como es bien sabido, una relación de dependencia con *Le Poète assassiné* y cuya composición refleja ambiente de la vanguardia madrileña. Lo revelador es el intenso grado de asimilación de la poética apolinariana —no sólo de la obra mencionada, sino de *Alcools, Caligramas* y *et Cie*
L'Hérésiarque
., particularmente— por parte de quien en el verano de 1918 confesaba desconocerle. La impregnación será fulminante, aunque en ocasiones errónea: el mismo autor, en una entrevista de 1929 en *La Gaceta Literaria*, señalaba refiriéndose al pueblo judío: «¡Pueblo admirable y que, en la persona de Apollinaire, ha contribuido no poco al actual movimiento literario!».

Gómez de la Serna, titula su primer capítulo de *Ismos*, «Apollinerismo», justificándolo del modo siguiente: «Como Apollinaire es un poco la primera letra capitular de todo lo que sucede, va en cabeza su biografía…». Se trata del prefacio a la recopilación póstuma *Il y a*, aparecida en *La Phalange* en 1925. Gómez de la Serna conoció al poeta en el banquete que le fue brindado el
31-XII-1916,
en el Palais
d'Orléans,
que había de concluir de manera cuando menos ruidosa y, en 1924, redactó el prólogo —«Apollinaire, el precursor»— de la primera edición española de *El Poeta asesinado*, en «Biblioteca Nueva». Guillermo de Torre prosiguió, de manera eficaz, su labor de divulgación de la obra apolinariana.

Puede señalarse, con este precipitado repaso, que en España Apollinaire ha sido reconocido tempranamente aunque de manera heterogénea en España como la clave que contiene el conjunto de las experiencias de las vanguardias de comienzos de siglo, y que esta recepción no se limita a alguna de sus obras sino que abarca a la mayor parte de ellas. Había de pasar por un injusto olvido en el que sólo descollaron las sucesivas ediciones de *has once mil vergas*, paradójicamente. En la actualidad asistimos a un auténtico

redescubrimiento de su obra y de sus formulaciones más audaces, no por ello menos meditadas.

Notas acerca de la presente edición

Realizar una versión de *Caligramas* respetuosa con el original francés no es tarea que deje de plantear problemas, en ocasiones, considerables. Y a menudo es preciso adoptar soluciones eclécticas y huir de las rigideces; lo que ha podido resultar válido para un poema, posiblemente no lo sea para otra composición. ¿Qué tipo de problemas hemos debido afrontar? En primer lugar, los propios de una versión poética, planteados por los juegos fónicos (asonancias, rimas diversas, efectos rítmicos, etc.). En segundo lugar, los que resultan, —a pesar de constituir la poética apolinariana un conjunto fundamentalmente oral y sonoro— de las disposiciones tipográficas, de los usos de los «blancos» o de los artificios caligramáticos, no siempre fáciles de trasladar a nuestro idioma.

En otra dimensión, existe un auténtico problema con el léxico utilizado por el poeta. Ya no se trata exclusivamente de los juegos eruditos a los que puede entregarse en composiciones anteriores. En *Caligramas*, efectúa una mezcla curiosa y constante del vocabulario militar con el argot y los términos familiares, además de los procedentes de una erudición tan incontrolada como la suya: se observará que el objeto de buena parte de las notas a los poemas es el de facilitar al lector una mejor comprensión de los términos. A ello hay que añadir una constante poética apolinariana: la ambigüedad basada sobre la polisemia: se hace a menudo necesario optar y cualquier elección puede disminuir un efecto poético sobre el que el poeta basaba buena parte de sus recursos.

Señalaré asimismo la heterogeneidad de los referentes apolinarianos y la singular manera de metamorfosearlos o de hacerlos jugar entre sí, por medio del *télescopage*: no puede, de hecho, alcanzarse una dimensión exacta de una de las obras del poeta sin un conocimiento de las anteriores, hasta tal punto las intertextualidades son densas y frecuentes; ahora bien, como ya ha quedado apuntado, *Caligramas* apareció apenas unos meses antes

de su muerte. Las constelaciones simbólicas o las redes imaginarias permanecen, pero es evidente que entre el *crapaud* de Rouveyre (véase «Do, Di, Dé», la *anecdotique* referida a los tres batracios del 16-1-1916) y el *crapaud* de «Brigada» se ha producido una transformación, por ejemplo.

Todos estos problemas, resumidos someramente, necesitan ser resueltos de maneras diversas. Allí donde la composición reclamaba que se respetaran prioritariamente los efectos rítmicos, hemos atendido a ello: puede ser el caso de «Las Colinas», donde se ha intentado, además, mantener la propia estructura silábica de la estrofa y algunas claves de rima, pero ha resultado indiscutiblemente menos complicado en las composiciones «estalladas», en las que el corte del verso como unidad autónoma en función de la singularidad imaginaria y de la dimensión respiratoria facilitaban su aislamiento. Por lo que respecta a las cuestiones espaciales y visuales de su escritura, hemos sido particularmente escrupulosos: los juegos en el espacio reproducen puntillosamente a los establecidos en la edición original. Pero también es evidente que resulta mucho más simple enunciar los problemas que resolverlos.

En lo concerniente al léxico, se ha procedido por medio de la contextualización allí donde cabían varias posibilidades. Los brillantes trabajos de C. Tournadre o de S. Bates, en sus respectivos dominios, facilitan la comprensión de determinados vocablos cuyo uso podía considerarse más que dudoso. Y, en general, el trabajo de los exégetas apolinarianos resulta notable también en este apartado: una vez más, es preciso un conocimiento crítico importante acerca del poeta para no cometer errores elementales o, lo que es peor, para no malinterpretar sus claves expresivas y de composición: espero que las notas ayuden igualmente a ello.

En cuanto al siempre espinoso asunto de la literalidad o de la inclinación a cierto tipo de versión más libre, obsérvese que, en mi opinión, es preciso respetar al máximo el lenguaje del poeta. Éste puede sentir cierta debilidad hacia los vocablos eruditos y ello le caracteriza como otro rasgo cualquiera de su producción poética: a este respecto, si Apollinaire escribe *empyreumatiqm* es porque ha optado por este término y no por otro —como podía ser *roussi*— de significado próximo. La labor del traductor no puede ser la de «normalizar» el texto con el pretexto de reducir el umbral de su

eventual dificultad. La fidelidad al texto debe ser la ley, sobre todo en el caso de un poeta que concentra buena parte de sus efectos en juegos de ambigüedades o en formulaciones sintácticas e imaginarias cuyo *écart* debe ser respetado: normalizar a Apollinaire supondría leer a otro poeta.

Me he limitado, por consiguiente, a trasladar a nuestro idioma las construcciones apolinarianas del modo más aproximado posible, sabiendo por adelantado que en tal empeño la perfección es punto menos que imposible. No obstante, sin caer en la tentación de recrear su poética hasta hacerla mía, ciertos juegos resultan posibles en sus malabarismos. Por ejemplo, «Non chevaux barbes mais barbeles» contiene un juego fónico que me permite convertirlo en «No caballos alhambreños sino alambrados», a partir del literal «No caballos árabes sino alambradas»; no todos los casos son tan claros, no obstante.

Las ediciones básicas utilizadas han sido las establecidas por Michel Décaudin y Marcel Adema, en el volumen de *Oeuvres Voétiques* de Apollinaire, editado por Gallimard, en París, 1971, para su «Bibliothèque de la Pléiade», y por M. Décaudin en *Oeuvres Completes de Guillaume Apollinaire* (4 tomos), Ed. Balland y Lecat, París, 1966. El trabajo de estos dos investigadores, cuyo conocimiento del poeta y de su obra es insuperable, y que se complementa con las variantes procedentes de borradores, envíos manuscritos o publicaciones en revistas anteriores a la recopilación definitiva en *Caligramas*, es de capital importancia. Constituyen asimismo una fuente de datos valiosísima en lo concerniente a la cronología de la composición de los poemas, qué es preciso tener en cuenta en razón de ese «trayecto de lectura» al que aludíamos anteriormente. En la bibliografía he incluido las ediciones del resto de las obras de Apollinaire manejadas y no las originales o las últimas, por razones obvias.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE GUILLAUME DE APOLLINAIRE

Oeuvres Poétiques de Guillaume Apollinaire, ed. establecida por Marcel Adéma y Michel Décaudin, Ed. Gallimard, Bibl. de La Pléiade, París, 1971. Contiene: *Le Bestiaire, Alcools, Calligrammes, Vitam impendere amori, Il y a, Poèmes a Lou, Le Guetteur mélancolique, Poèmes à Madeleine, Poèmes à la marraine, Poèmes retrouvés, Poèmes épistolaires, Poèmes inédits,* así como sus producciones dramáticas: *Les Mamelles de Tirésias, Couleur du Temps* y *Casanova;* con un apéndice, notas y bibliografía.

Oeuvres en Prose de Guillaume Apollinaire, t. I, ed. establecida por Michel Décaudin, Ed. Gallimard, Bibl. de La Pléiade, París, 1977. Contiene: *L'Enchanteur pourrissant, L'Hérésiarque et Cié., Le Poète assassiné, La Femme assise, Contes retrouvés, La fin de Babylone, Les trois Don Juan, La Femme blanche des Hohenzollern,* así como otros *incipit* y fragmentos. Añade las piezas de teatro *La Température, Le Marchand d'anchois, Jean-Jacques* y otros proyectos, así como los guiones cinematográficos de *La Bréhatine* y de *C'est un oiseau qui vient de France.* El tomo II es de próxima aparición.

Oeuvres Completes de Guillaume Apollinaire, tomos I, II, III y IV. Edición establecida bajo la dirección de Michel Décaudin, Ed. André Balland y Jacques Lecat, París, 1965-66. No incluye *Lettres à Lou.*

Les Peintres cubistes, meditations esthétiques, Ed. Skira, Ginebra, 1969.

La Rome des Borgia, Ed. Kellinck, Bruselas, 1957.
L'Esprit Nouveau et les Poètes, Ed. J. Haumont, París, 1946.
Le Flâneur des deux rives y *Contemporains pittoresques,* Ed. Gallimard, col. Idées. París, 1975.
Les Diables amoureux, Ed. Gallimard, col. Idées, París, 1981.

Chroniques d'Art. 1902-1918, Ed. Gallimard, col. Idées, París, 1981.
Lettres à sa marraine, Ed. Gallimard, París, 1951.
Anecdotiques, Ed. Gallimard, París, 1955.
Tendré camme le souvenir, Ed. Gallimard, París, 1952.
Lettres à Lou, Ed. Gallimard, París, 1969.
Les Onze mille Verges, Ed. L'Or du Temps, 1968.
Les exploits d'un jeune don Juan, Ed. L'Or du Temps, 1970.
Petites merveilles du quotidien, Ed. de P. Caizergues, Ed. Fata Morgana, Bibl. Artist, et Litt., Montpéllier, 1979.
Soldes, Poèmes inédits, Ed. de P. Caizergues, Ed. Fata Morgana, Bibl. Artist. et Litt., Fontfroide, 1985.
Souvenirs de la grande guerre, Ed. de P. Caizergues, Ed. Fata Morgana, Bibl. Artist, et Litt., Montpéllier, 1980.
À quelle heure un train partira-t-il pour Paris? (Pantomime), Ed. de W. Bohn, Ed. Fata Morgana, Bibl. Artist, et Litt., Fontfroide, 1982.

OBRA CRÍTICA Y RECUERDOS SOBRE APOLLINAIRE

ADEMÁ, ADÉMA, M., *Guillaume Apollinaire, le Mal-Aimé, París,* Plon, 1952.
ADEMA, M., y DÉCAUDIN, M., *Album Apollinaire* (iconografía), París, Gallimard, Albums de La Pléiade, 1971.
AEGERTER, E., *G. Apollinaire et les destins de la poésie,* París, Haloua, 1973.
AEGERTER y LABRACHERIE, *Guillaume Apollinaire, París,* Julliard, 1943.
BATES, S., *Apollinaire,* Nueva York, Twayne Publishers Inc., 1967
BEGUÉ, C, y LARTIGUE, P., *Alcools, d'Apollinaire, París,* Hatiet, 1972.
BERTRAND, G., *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme, París,* Klincksieck, 1971.

BlLLY, A., *Apollinaire vivant, París,* La Sirène, 1923.
— *Guillaume Apollinaire, París,* Seghers, 1947.
— *Avec Apollinaire, París,* La Palatine, 1966.
BLANC, J.-Y., *Souvenirs sur Apollinaire, París,* La Grande Revue, 1934.
BONNARD, H., *Étude du langage poétique, application à G. Apollinaire, París,* Ed. Europe, 1970.
BONNEFOY, C, *Apollinaire, París,* Ed. Universitaires, 1969.
BORDAT, D., y VECK, B., *Apollinaire, París,* Hachette, 1983.

BREUNIG, L. C, *G. Apollinaire,* Nueva York y Londres, Columbia University Press, 1969.
BUTOR, M., *Répertoire III,* «Monument de rien pour Apollinaire», París, Le Seuil, 1962.
CADOU, R.-G., *Testament d'Apollinaire, París,* Debresse, 1945.
— *Guillaume Apollinaire ou I'Artilleur de Metz,* Nantes, Chiffoleau, 1948.
CAIZERGUES, P., *Apollinaire journaliste, París,* Lettres Modernes-Minard, 1981.
— *Apollinaire et «La Démocratie Sociale», París,* Lettres Modernes-Minard, Arch. G. A. núm. 1, 1969.
CAVALLO, L., *Apollinaire il profeta,* Milán, Ed. Galleria il Mappamondo, 1978.
CHEVALIER, J.-C, *Alcools de G. Apollinaire, essai d'analyse des formes poétiques, París,* Lettres Modernes, 1970.
COUFFIGNAL, R., *Apollinaire,* Brujas, Desclée De Brouwer, 1966.
— *L'inspiration biblique dans l'oeuvre de G. Apollinaire, París,* Minard-Lettres Modernes, Bibl. G. A., núm. 2, 1966.
— *«Zone» d'Apollinaire-structure et confrontations, París,* Minard-Lettres Modernes, Archs. G. A., núm. 4, 1970.
CRANSTON, M., *Enfance, Men amour…* La *réverie vers I'enfance dans l'oeuvre de G. Apollinaire, Saint-John Perse et René Char, París,* Debresse, 1970.
DAVIES, M., *Apollinaire,* Edimburgo-Londres, Oliver & Boyd, 1964.
— *L'ironie d'Apollinaire, París,* 1948. (Tesis mecanografiada depositada en el Fonds Doucet.)

DEBON, C, *G. Apollinaire après Alcools,* «La poésie et la guerre (I)», Bibl, G. A., París, Lettres Modernes-Minard, 1981.
DÉCAUDIN, M., *La crise des valeurs symbolistes,* Toulouse, Privat, 1960.
— *Le dossier d'Alcools,* Ginebra-París, Droz-Minard, 1960.
DÉCAUDIN, M., y BOUDAR, G., *La bibliothèque de G. Apollinaire, París,* Ed. du CNRS, 1983.
DlVIS, W., *Apollinaire, chronique de la vie du poète,* Praga, Artia, 1967.
DURRY, M.-J., *Guillaume Apollinaire: Alcools,* t. I, París, SEDES, 1956. T. II y III, París, SEDES, 1964.
FABUREAU, H., *Guillaume Apollinaire, son oeuvre, París,* Nouvelle Revue Critique, 1952.
Faure-Favier, L., *Souvenirs sur Guillaume Apollinaire, París,* Grasset, 1945.
FETTWEIS, Ch., *Apollinaire en Ardenne,* Bruselas, Henriquez, 1934.
[61]
FLEURET, F., *De Gilles de Rais a G. Apollinaire, París,* Mercure de France, 1933.
FOLLET, L., y POUPON, M., *Lecture de «Palais» d'Apollinaire,* Arch. G. A., núm. 6, París, Lettres Modernes-Minard, 1972.
FONTEYNE, A., *Apollinaire prosateur, L'Hérésiarque et Cie., París,* Nizet, 1964.
FRICK, L. de G., *Guillaume Apollinaire,* Reims, À L'Écart, 1979.
GALEY, P., *Les formes éclatées des Calligrammes dans la poésie d' Apollinaire,* Tesis dactilografiada de tercer ciclo, Univ. de París III, 1971.
GOFFIN, R., *Entrer en poésie,* Bruselas, A I'Enseigne du Chat qui pêche, 1948.
GOOSE, M.-Th., *Une lecture du «Larron» d'Apollinaire,* Arch. G. A., núm. 3, París, Lettres Modernes-Minard, 1970.
GREET, A. H., *Apollinaire et le livre de peintre,* París, Lettres Modernes-Minard, Bibl. G. A., núm. 10, 1977.
GREY, R., *Guillaume Apollinaire, París,* Ed. SIC, 1919.
GUIRAUD, P., *Index du vocabulaire du Symbolisme,* vol. I: *Index des mots d'Alcools de G. Apollinaire, París,* Klincksieck, 1953.

HARDING, G., *The Fabulous Life of G. Apollinaire,* Iowa City, Windhover Press of the Univ. of Iowa, 1970.

HARTWIG, J., *Apollinaire, París,* Mercure de France, 1972.

JACARET, G., *La dialectique de l'ironie et du lyrisme dans Alcools et Calligrammes de G. Apollinaire, París,* Nizet, 1984.

JANNINI, P.-A., *La Fortuna di Apollinaire in Italia, París,* Minard, 1969

— *Le Avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire,* Roma, Bulzoni Ed., 1971.

JEAN, R., *Lectures du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard, París,* Ed. du Seuil, 1977.

LAUTENBACH, F., *«Die Sieben Schwerter» Apollinaires,* Gottingen, Verlag Konrad Pachnicke, 1983.

LITTLE, R., *G. Apollinaire,* Londres, The Athlone Press, 1976.

LONGREE, G. H., *L'experience idéo-calligrammatique d'Apollinaire,* Lieja, Documents de la Belle Époque, 1984.

MACWORTH, C, *Apollinaire and the cubist life,* Toronto, MacMillan, 1961.

MONTFORT, E., *La véritable histoire de Louise Lalanne ou le Poète d'Alcools travestí en femme, París,* les Marges, s. f. Reed.: *Apollinaire travesti, París,* Seghers, 1948.

MORHANGE-BÉGUÉ, Cl., *La «Chanson du Mal-Aimé», analyse structurale et stylistique, París,* Minard-Lettres Modernes, Bibl. G. A., núm. 4, 1970.

Moulin, J., *Manuel poétique d'Apollinaire,* Bruselas, Les Cahiets du Journal des Poètes, 1939.

— *G. Apollinaire. Textes inédits,* Ginebra, Droz, 1952.

NEWMAN-GORDON, P., *Corbière, Laforgue, Apollinaire ou le rire en pleurs, París,* Nouv. édit. Debusse, 1964.

OLIVIER, F., *Picasso et ses amis, París,* Stock, 1933.

ORECCHIONI, P., *Le thème du Rhin dans l'inspiration de G. Apollinaire, París,* Lettres Modernes-Minard, Bibl. G. A., núm. 1, 1956.

OSTER, D., *G. Apollinaire, París,* Seghers, 1975.

PEIGNOT, J., *Du Calligramme, París,* Du Chéne, 1978.

PIA, P., *Apollinaire par lui-même, París,* Du Seuil, 1954.
PIRON, M., *Apollinaire et l'Ardenne,* Bruselas, Jacques Antoine, 1975.
POUPON, M., *Apollinaire et Cendrars,* Arch. G. A., núm. 2, París, Lettres Modernes-Minard, 1969.
RENAUD, Ph., *Lecture d'Apollinaire,* Lausana, L'Age d'Homme, 1969.
— *Les trajets du Phénix. De «La Chanson du Mal-Aimé» a l'ensemble d'Alcools,* Arch. G. A., núm. 8, París, Lettres Modernes-Minard, 1983.
RICHTER, M., *La crise du logos et la quête du mythe,* Ginebra, À la Baconnière, 1976.
ROUDAUT, J., *Ce qui nous revient, París,* Gallimard, 1980.
ROUVEYRE, A., *Souvenirs de mon commerce, París,* Crès, 1921: «Au bras de G. Apollinaire», págs. 115-178.
— *Amour et poésie d'Apollinaire, París,* Du Seuil, 1955.
— *Apollinaire, París,* Gallimard, 1945.
SALMON, A., *Souvenirs sans fin,* t. I y II, París, Gallimard, 1955-56.
SHATTUCK, R., *Les primitifs de l'avant-garde: H. Rousseau, E. Satie, A. Jarry, G. Apollinaire, París,* Club Français du Livre, 1974.
SlMONIS, F., *Die Lyrik G. Apollinaire,* Bonn, Bouvier und C.° Verlag, 1967.
SOFFICI, A., *Thrène pour G. Apollinaire,* Milán, Scheiwiller, 1937.
SOMVILLE, L., *Dévanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique (1912-1925), París,* Droz, 1971.
SOUPAULT, Ph., *Apollinaire ou les reflets de l'incendie,* Marsella, Les Cahiers du Sud, 1927.
STAMELMAN, R. H., *The Drama of Self in G. Apollinaire's Alcools,* Chapell Hill, Univ. of North Carolina Press, 1976.
STEEGMULLER, Fr., *Apollinaire, Poet among the Painters,* Nueva York, Farrar, Straus & Co., 1963.
TAUPIN, R., y ZUKOFSKI, L., *Le style Apollinaire, París,* Les Presses Modernes, 1934.

Themerson, S., *Apollinaire's Lyrical Ideograms,* Londres, Gaberbocchus Press, 1968.
TORRE, G. de, *Apollinaire y las teorías del cubismo,* EDHASA, Barcelona-Buenos Aires, 1967.
TOURNADRE, Cl., *Les critiques de notre temps et Apollinaire,* París, Garnier, 1971.
TOUSSAINT-LUCA, A., *G. Apollinaire. Souvenirs d'un ami,* Mónaco, Du Rocher, 1954.
VELÁZQUEZ, J. I., *G. Apollinaire: estudio de la obra y sus proyecciones sobre la literatura contemporánea francesa,* Res. Tesis Doct., Zaragoza, ISBN 84-300-0451-3, 1979.
— *Los caligramas de Apollinaire,* Zaragoza, Pliegos y Cierzos del Noreste, 1983.
VERGNES, G., *La vie passionnée de G. Apollinaire, París,* Seghers, 1958.
WIJK, M., *G. Apollinaire et L'Esprit Nouveau,* Lund, Études Rom. de Lund 36, Osten Sodergaard, CWK Gleerup, 1982.
ZOPPI, S., *Apollinaire, l'uomo e il poeta,* Turín, Criapichelli, 1970.

Sería interminable dar cuenta de la cantidad de análisis sobre la poética apolinariana aparecidos en forma de capítulos de libros o de artículos en revistas especializadas. Pero me parece imprescindible, dentro de la variedad de Coloquios consagrados a su estudio, reseñar los que, desde 1958, se efectúan periódicamente en Stavelot (Bélgica), y que reúnen a los especialistas en la obra del poeta:

1958: *Apollinaire et l'Ardenne stevelotaine.*

1960: *Apollinaire et les «Rhénanes».*

1963: *Apollinaire et ses amis.*

1965: *Apollinaire et la musique,* Stavelot, Ed. Les Amis de G. Apollinaire, 1967.

1968: *Du monde européen à l'univers des mythes, París,* Lettres Modernes, Bibl. G. A., 1970.

1970: *Apollinaire inventeur de langages,* París, Lettres Modernes, Bibl. G. A., 1973.

1973: *Regards sur Apollinaire conteur, París,* Lettres Modernes, Bibl. G. A., 1975.

1975: *Apollinaire et la peinture,* Stavelot, *Que vlo-ve?,* números 21-22, 1979.

1977: *Lecture et interprétation des calligrammes,* Stavelot, *Que vlo-ve?,* núms. 29-30, 1981.

1980: *Apollinaire et les arts du spectacle, París, Bérénice,* número 3.

1982: *Naissances du texte apollinarien,* Stavelot, *Que vlo-ve?,* 2.a serie, núms. 6-7, 1983.

1984: *Expérience et imagination de l'amour dans l'oeuvre d'Apollinaire,* Actas en preparación.

1986: *Apollinaire en1918,* Actas en preparación.

Del mismo modo, resulta imprescindible para un estudioso del poeta disponer de la *Serie G. Apollinaire* editada por Lettres Modernes-Minard, París (distinta de sus otras secciones «Archives G. A.» y «Bibl. G. A.», ya reseñadas), y que identifico por *G. A.* con el número de la colección, Estos son sus títulos:

1: *Le Cubisme et l'Esprit Nouveau,* 1962.
2: *Cinquantenaire d'Alcools,* 1963.
3: *Apollinaire et les Surréalistes,* 1964.
4: *Autour des Mamelles de Tirésias-L'Hérésiarque et Cie.,* 1965.
5: *Echos de Stavelot,* 1966.
6: *Images d'un destin,* 1967.
7: *1918-1968,* 1968.
8: *Colloque de Varsovie,* 1968, 1969.
9: *Autour de l'inspiration allemande et du lied,* 1970.
10: *Méthodes et approches critiques (I),* 1971.
11: *Méthodes et approches critiques (II),* 1972.
12: *Apollinaire et la guerre (I),* 1973.
13: *Apollinaire et la guerre (II),* 1976.
14: *Recours aux sources (I),* 1978.
15: *Recours aux sources (II),* 1980.

La revista *Que vlo-ve?* (Boletín Internacional de estudios sobre Apollinaire) ha consagrado 30 números monográficos en su 1.a serie (enero de 1973 a octubre de 1981) y 18 en la 2.a (enero 1982 a

junio de 1986). Editor responsable: Victor Martin-Schmets. Al margen de ella, los números monográficos que las revistas especializadas han consagrado al poeta son muy abundantes: me limitaré a señalar el núm. 84 de la *Rev. des Sciences Humaines,* octubre-diciembre de 1956; los de *Australian Journal of French Studies,* en septiembre-diciembre de 1968 y *Essays in French Literature,* núm. 17, 1980, que recoge las Actas del Coloquio «Apollinaire» de Oxford, 1980; el de *Europe,* núms. 451-452, nov.-dic. de 1966; el *Omaggio ad Apollinaire* (Ed. de l'Ente Premi, Roma, 1961), entre otros muchos. Por lo que a España se refiere, señalaré, en contraste con las escasas y nada satisfactorias referencias teóricas al poeta que, paradójicamente, aparecieron en el núm. 3 de *Poesía* (Ministerio de Cultura, noviembre-diciembre de 1978) dedicado a los *Caligramas,* el bloque de análisis y complemento bibliográfico en el núm. 1 de *Thélème* (Revista Española de Estudios Franceses, Madrid, 1980).

CALIGRAMAS
POEMAS DE LA PAZ Y DE LA GUERRA

(1913-1916)

A la memoria
del más antiguo de mis compañeros
RENÉ DALIZE,
muerto en el Campo de Honor
el 7 de mayo de 1917[1].

ONDAS

LAZOS [2]

CUERDAS

Hechas con gritos

Sonidos de campanas a través de Europa
Siglos suspendidos

Carriles que a las naciones atáis
Sólo somos dos o tres los hombres [3]
Libres de cualquier yugo [4]
Démonos la mano

Violenta lluvia que peina las humaredas [5]
Cuerdas
Cuerdas tejidas
Cables submarinos
Torres de Babel en puentes convertidas
Arañas-Pontífices [6]
Todos los enamorados que un único vínculo ha enlazado

Otros lazos más tenues
Blancos rayos de luz
Cuerdas y Concordia [7]

Tan sólo para exaltaros escribo
Oh sentidos oh queridos sentidos [8]
Enemigos del recuerdo
Enemigos del deseo

Enemigos de la pena
Enemigos de las lágrimas
Enemigos de todo lo que todavía amo

LAS VENTANAS [9]

DEL rojo al verde todo el amarillo muere
Cuando en las selvas natales cantan los guacamayos
Patas de pihis [10]
Hay por hacer un poema sobre el pájaro que sólo tiene un ala
Lo enviaremos como mensaje telefónico
Traumatismo gigante
Hace que se derritan los ojos
Mira una bonita muchacha entre las jóvenes Turinesas
El pobre muchacho se sonaba en su corbata blanca
Tú levantarás la cortina
Y ahora fíjate que la ventana se abre
Arañas cuando las manos tejían la luz
Belleza palidez violetas insondables
En vano intentaremos descansar
Empezaremos a medianoche
Teniendo tiempo se es libre
Bígaros Lota Soles múltiples y el Erizo de Poniente [11]
Un viejo par de zapatos amarillos ante la ventana
Torres
Las Torres son las calles
Pozos [12]
Pozos son las plazas
Pozos
Árboles huecos que cobijan a las Táparas vagabundas
Los Chabinos cantan melodías para morirse
A las montaraces Chabinas
Y el ganso cuá-cuá trompetea al norte
Donde los cazadores de ratas
Raspan las peleterías
Deslumbrante diamante
Vancouver
Donde el tren bianco de nieve y de fuegos noctunos huye del invierno

Del rojo al verde todo el amarillo muere

París Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas [13]

Se abre la ventana como una naranja [14]

El hermoso fruto de la luz.

Pour SIC / Calligrammes. Par Guillaume Apollinaire. Mercure de France. Paris 1918.

Rue Gît-le-Coeur, tête promenée: n'oublie pas les dessins sur les murs, coeurs empennés, coeurs en peine.

DEFENSE D'AFFICHER SOUS PEINE D'AMENDE.

La mandarine des Hôtels précède l'obus trivial. De quelle couleur les mains de ces bougres dans l'estaminet? Sur la nappe, ce chapeau haut-de-forme prend de l'importance, devient une colline. Elle croule ou s'effeuille: simple tour de forain sans bouche qui parle par son ventre.

Tiens, la guerre.

Le poète menteur a la franchise militaire. La Maison loge à pied et à cheval, artilleur. Puis. puits des mages, l'Argonne t'égare. Au carrefour: voici le chemin de Damas, les dunes de Madame Rosemonde.

Votre voiture est avancée.

Mais en avant, l'autre route, l'autre rose et l'autre amour. Le soleil fait le paon que regarde l'aveugle.

Se peut-il que le canon ait ressuscité le grand Pan? Pan! sa tête s'ouvre, c'est une fleur.

Les CALLIGRAMMES sont des ROSES.

PAB

Louis Aragon

Octobre 1918
SIC
N° 31

Manuscrito de la «crítica sintética» a *Caligramas* realizada por Louis Aragon, en octubre de 1918, para el número 31 de *SIC*

PAISAJE[15]

[MIRA AQUÍ LA CASA EN LA QUE NACEN LAS ESTRELLAS Y LAS DIVINIDADES?

ESTE ARBOLILLO QUE SE DISPONE A FRUCTIFICAR SE TE PARECE

aMANTES ACOSTADOS JUNTOS VOSOTROS VOSOTROS SEPARARÉIS
MIS MIEMBROS

UN PURO encendido que humea]

PAISAJE[1]

MIRA A
¿QUÍ LA ? CASA
EN LA QUE NACEN
LAS ES
TREL LAS
Y LAS DIVINIDADES

ESTE
ARBOLILLO
QUE SE DISPONE
A FRUCTIFICAR
SE
TE
PA
RE
CE

a
e
m
u
h
e
u
q
o
d
i
d
n
e
c
n
UN PURO e

A
C
O
S
T
A
D
O
S MANTES U
J
N
T
O
S

a

VOSOTROS
VOSOTROS
SE
PA MIS
RA MIEM
R B
E R
I O
S S

LAS COLINAS [16]

ENCIMA de París un día
Dos grandes aviones combatían
Uno rojo y negro el otro
Mientras en el cénit llameaba
El eterno avión solar

Uno era mi juventud entera
Y el otro era el porvenir
Ferozmente combatían
Igual que contra Lucifer
El Arcángel de radiantes alas

Así el cálculo al problema
Así la noche contra el día
Como ataca lo que yo amo
Mi amor como el huracán
Arranca el árbol que grita

Mas mira qué universal dulzura
París como una muchacha
Con languidez se despierta
Sacude su larga melena
Y canta su hermosa canción

Dónde fue a dar mi juventud
Ya ves que arde el porvenir
Sabrás que yo hablo hoy
Para anunciar al mundo entero
Que al fin nació el arte de predecir

Hay hombres como colinas
Que entre los demás se elevan
De lejos ven todo el futuro
Mejor que el propio presente

Y más nítido que el pasado

Adorno de tiempos y caminos
Pasa y dura sin un alto
Dejemos que sibilen las serpientes [17]
En vano contra el viento del sur
Perecieron la ola y los Encantadores

Orden del tiempo si por fin
Las máquinas discurrieran
En playas de pedrerías
Olas de oro romperían
La espuma madre sería aún

Bajo el hombre vuela el águila
Aquél alegra los mares
Como en los aires disipa
Sombras y hastíos de vértigo [18]
Donde el espíritu alcanza al sueño

Llegó el tiempo de la magia
Regresa esperad prodigios
Infinitos sin fábulas
Que hayan creado pues nadie
Antes supo imaginarlos

Honduras de la conciencia
Mañana se os ha de explorar
Y a saber qué seres vivos
Se extraerá de esos abismos
Con enteros universos

Hé aquí que se elevan profetas
Como azules colinas lejanas
Sabrán cosas precisas
Como los sabios creen saber
Y por doquier nos han de transportar [19]

La gran fuerza es el deseo

Y ven que en la frente te bese
Oh ligera como una llama
De la que todo el dolor posees
Todo el ardor y todo el esplendor

Se cumple el tiempo estudiarán
Todo lo referido al sufrir
No ha de tratarse del valor
Ni siquiera de renuncia
Ni de todo cuanto podemos obrar

En el hombre mismo se ha de explorar
Mucho más de lo que en él se ha buscado
Se escrutará su voluntad
Y qué fuerza de ella ha de nacer
Sin instrumento y sin artificio

Vagan los benéficos manes
Compenetrándose entre nosotros
Desde que con nosotros están
Nada termina nada comienza
Mira el anillo en tu dedo

Época de desiertos y encrucijadas
Época de las plazas y las colinas
Aquí vengo a mostrar mis habilidades
En las que representa su papel un talismán
Muerto y más sutil que la vida

Al fin me he desligado
De todo lo natural
Puedo morir mas no pecar
Y lo que jamás ha sido alcanzado
Yo lo he tocado yo lo he palpado

Y yo he escrutado lo que nadie
En nada puede imaginar
Y a menudo he sopesado
Hasta la vida imponderable
Sonriente puedo ya morir

Tan alto he volado con frecuencia
Tan alto que adiós a todo
Las rarezas las quimeras
Y ya no quiero admirar a aquel
Muchacho que al espanto imita [20]

Juventud adiós jazmín del tiempo
Tu fresco perfume respiré
En Roma sobre floridas carrozas
Llenas de máscaras de guirnaldas
Y de cascabeles del carnaval

Adiós juventud blanca Navidad
Cuando la vida era solo una estrella
Cuyo reflejo contemplaba
En el mar Mediterráneo
Más nacarado que los meteoros

Mullido como un nido arcangélico [21]
O la guirnalda de las nubes
Y más brillante que los halos
Emanaciones y esplendores
Dulzura única armonías

Me detengo a contemplar
En el césped incandescente
Una serpiente vaga soy yo mismo
Que soy la flauta que toco [22]
Y el látigo que a los demás castiga

Para el sufrir llega un tiempo
Llega un tiempo para la bondad
Juventud adiós ésta es la época
En que conoceremos el futuro
Sin morir por conocerlo

Es la época de la ardiente gracia
La voluntad por sí sola obrará
Siete años de pruebas increíbles

El hombre se ha de endiosar
Más puro más vivo y más sabio

Otros mundos ha de descubrir
Languidece el espíritu como las flores
De las que nacen los frutos sabrosos
Que veremos madurar
En la soleada colina

Yo digo lo que es de verdad la vida
Soy el único que así podía cantar
Caen como semillas mis cantos
Callad todos vosotros que cantáis
No mezcléis cizaña con el trigo

Llegó una nave al puerto
Un gran navio engalanado
Pero a nadie encontramos en él
Sino a una hermosa y bermeja mujer
Allí yacía asesinada

En otra ocasión yo mendigaba
Sólo una llama recibí
Por la que hasta la boca ardí
Y ni agradecerla pude
Antorcha que nada puede apagar [23]

Oh amigo mío dónde pues estás tú
Que tan bien te ensimismabas
Que sólo un abismo quedó
Donde yo mismo me he arrojado
Hasta las incoloras profundidades

Y escucho mis pasos que vuelven
A lo largo de senderos que nadie
Jamás recorrió escucho mis pasos
De continuo a lo lejos andan
Lentos o presurosos vienen o van

Invierno tú que de ti te burlas [24]

Nieva y desgraciado soy
El cielo espléndido he traspasado
Donde es una música la vida
Para mis ojos demasiado blanco el suelo está

Acostumbraos como yo
A esos prodigios que anuncio
A la bondad que va a reinar
Al sufrimiento que soporto
Y conoceréis el futuro

De sufrimiento y de bondad
Ha de estar hecha la belleza
Más perfecta que lo era
La basada en proporciones
Nieva y tiemblo y yo ardo

A mi mesa me encuentro ahora
Escribo mis experiencias
Y lo que allá arriba canté
Un árbol esbelto mecido por el viento
Cuyos cabellos alzan el vuelo

Un sombrero de copa se encuentra [25]
Sobre una mesa repleta de frutos
Muertos están los guantes cerca de una manzana
Una dama se retuerce el cuello
Junto a un señor que se deglute

Gira el baile al fondo del tiempo
Maté al hermoso director de orquesta
Y para mis amigos mondo
La naranja cuyo sabor resulta
Una maravilla de fuego artificial

Todos han muerto el *maître* de hotel
Les sirve un champán irreal
Que espumea como un caracol
O tal que un cerebro de poeta

Mientras cantaba una rosa

Blande el esclavo una espada desnuda
Que a fuentes y ríos se asemeja
Y cada vez que se abate
Es destripado un universo
Del que nuevos mundos surgen

Sigue el chófer al volante
Y cuando por la carretera
Pita girando en la curva
Surge hasta perderse de vista
Un universo virgen todavía

Y la tercera es la dama
Sube en el ascensor
Sube sigue subiendo
Y se expande la luz
Y esas claridades la transforman

Pero esos son secretillos
Otros hay más profundos
Que pronto han de ser desvelados
Y de vosotros harán cien fragmentos
De un pensamiento siempre único

Pero llora llora y volvamos a llorar
Y bien porque sea luna llena
O bien porque sólo esté en un creciente
¡Ah! llora llora y volvamos a llorar
Tanto al sol hemos reído

Brazos de oro sostienen la vida
Sabed el dorado secreto
Todo es sólo una rápida llama
Que a la rosa adorable hace florecer
Y un exquisito perfume de ella asciende

ÁRBOL[26]

A Frédéric Boutet

CANTAS con los demás mientras galopan los fonógrafos
Dónde están los ciegos adonde se fueron
La única hoja arrancada por mí se convirtió en espejismos diversos
No me abandonéis en mitad de esta multitud de mujeres en el mercado
Ispahan se creó un cielo de azulejos esmaltados de azul
Y con vosotros rehago una carretera por los alrededores de Lyon

No he olvidado el sonido de la campanilla de un vendedor de coco de antaño
Ya escucho el agrio sonido de esta voz que llegará
Del camarada que contigo se ha de pasear por Europa
Sin moverse de América

Un niño
Un ternero desollado colgado en la carnicería[27]
Un niño
Y este arrabal arenoso en torno a una pobre ciudad en lo más profundo del este
Un aduanero permanecía allí como un ángel
En la entrada de un miserable paraíso
Y la boca de ese viajero epiléptico espumeaba en la sala de espera de primera

Chotacabras Tejón[28]
Y el Topo-Ariadna
Habíamos tomado dos cupés en el transiberiano
Para dormir nos turnábamos el viajante de bisutería y yo
Pero quien mantenía la guardia no ocultaba un revólver amartillado[29]

Te has paseado por Leipzig con una mujer delgada disfrazada de hombre Inteligencia pues eso es ser una mujer inteligente

Y no habría que olvidar las leyendas

Dama-Abunda en un tranvía de noche en lo profundo de un barrio desierto

Mientras subía yo veía la cadena de una cisterna [30]

Y el ascensor se detenía en cada piso

Entre las piedras
Entre los vestidos multicolores del escaparate
Entre los carbones rusientes del vendedor de castañas
Entre dos navíos noruegos amarrados en Rouen
Está tu imagen

Crece entre los abedules de Finlandia

Ese hermoso negro acerado

La mayor tristeza
Ocurrió cuando recibiste una postal de La Coruña

Llega el viento de poniente
El metal de los algarrobos [31]

Todo es más triste que antaño
Todos los dioses terrestres envejecen
El universo con tu voz se lamenta [32]
Y nuevos seres surgen
De tres en tres

LUNES EN LA CALLE CHRISTINE [33]

LA madre de la portera y la portera cerrarán los ojos
Si eres hombre has de acompañarme esta noche
Bastaría con que un tipo guardara la puerta cochera
Mientras que el otro subiría

Tres quinqués de gas encendidos
La patrona está tísica
Cuando hayas terminado jugaremos una partida de chaquete
Un director de orquesta con dolor de garganta
Cuando vengas a Túnez te daré kif para fumar

Esto parece tener sentido [34]
Montones de platillos unas flores un calendario
Pim pam pim
Debo carajo cerca de 300 francos a mi patrona [35]
Preferiría cortármela desde luego antes que dárselos

Me iré a las 20 h. 27
Seis espejos siguen allí mirándose insistentemente
Yo creo que vamos a embrollarnos aún más

Querido señor
Usted es un piojoso
Esta señora tiene la nariz como una lombriz
Luisa ha olvidado su abrigo de pieles
Yo sin abrigo y sin pasar frío
El Danés fuma su cigarrillo consultando el horario
El gato negro atraviesa la cervecería

Estas hojuelas estaban exquisitas [36]
La fuente mana
Vestido negro como sus uñas
Es completamente imposible
Aquí tiene señor

El anillo de malaquita
El suelo está cubierto de serrín
Entonces es cierto
La camarera pelirroja ha sido raptada por un librero

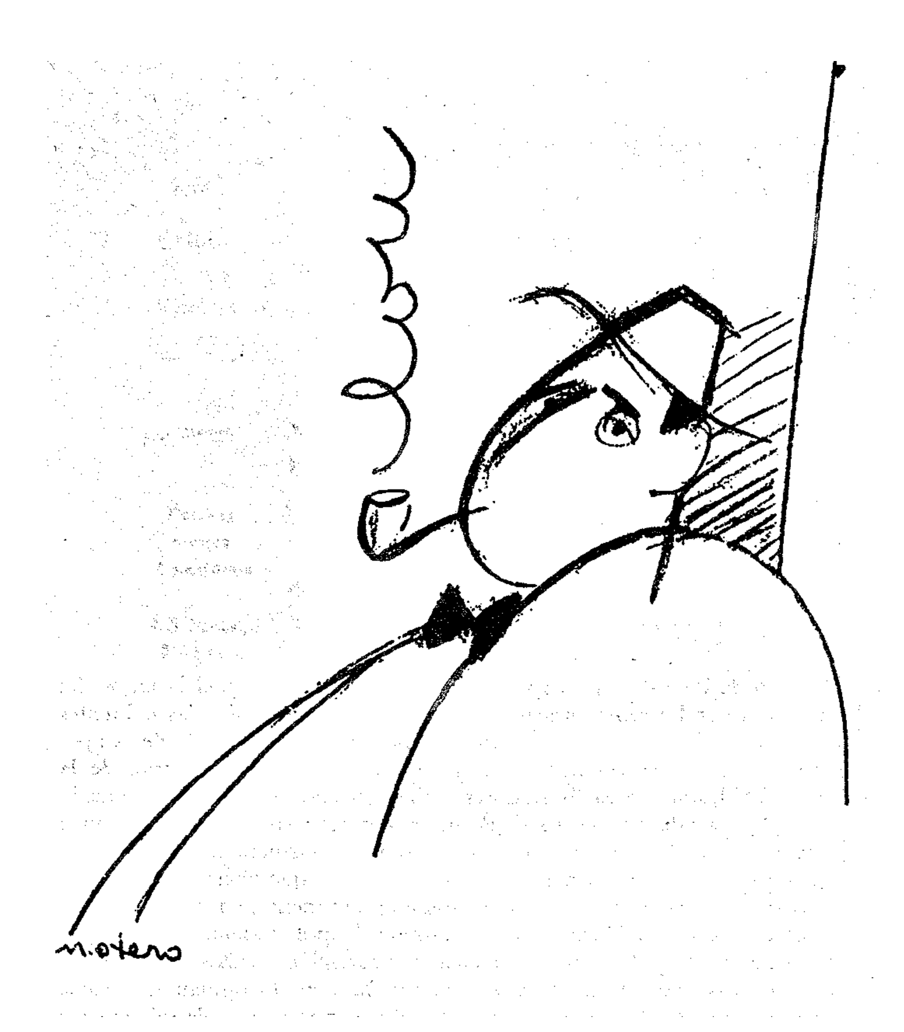
Un periodista que por lo demás conozco muy por encima

Escucha Jacques es muy serio lo que voy a decirte

Compañía mixta de navegación
Me dice señor quiere ver usted los aguafuertes y los cuadros que soy capaz de hacer
No tengo más que una criadita

Después de comer en el café del Luxemburgo

Una vez allí me presenta a un gordo bonachón
Que me dice
Escuche es encantador
En Esmirna en Nápoles en Túnez
Pero por Dios dónde es
La última vez que estuve en China
Fue hace ocho o nueve años
El Honor depende a menudo de la hora que marca el reloj pendular
La quinta mayor [37]



Apollinaire visto por Mariano Otero

CARTA-OCÉANO [38]

[Atravieso la ciudad con
La nariz por delante
Y la corto en 2

Estaba junto al Rhin cuando te fuiste a México
Tu voz me llega a pesar de la enorme distancia
Gentes de mala catadura en el andén de Vera Cruz

Juan Aldama

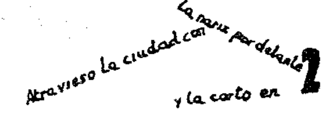
Con los viajeros del *España* que tienen que
Hacer el viaje a Coatzacolcos para embarcarse
Te envío esta postal hoy en vez

Correos REPÚBLICA MEXICANA 11 45
México TARJETA POSTAL 29 5
4 centavos 14
Ypiranga Calle de Balignolles
U.S. Postrage de aprovechar el correo de Vera Cruz que no es
2 cents 2 seguro. Aquí todo está tranquilo y espera –
mos los acontecimientos.

—En la orilla izquierda ante el Puente de Lena [Sol, centro]
—Viva la República - Al diablo con el Sr. Lan
—Parece cochero - Viva el Rey
—Evviva il Papa - Calla la boca mi viejo Pad..
—No si usted tiene bigote - Tunez tú fundas un periódico
—Jacques era delicioso - Abajo los curas
—Claves he visto a milas - Fuera Villano

BUENOS DÍAS A NOMO / A NORA NUNCA
CONOCERÁS BIEN A LOS **MAYAS]**

CARTA-OCÉANO[1]



Estaba junto al Rhin cuando te fuieste a Mexico
Tu voz me llega a pesar de la enorme distancia
Gentes de mala catadura en el anden de Vera Cruz

Juan Aldama

Con los viajeros del *España* que tienen que
hacer el viaje a Coatzacoalcos para embarcarse
te envio esta postal hoy en vez

Correos
Mexico
4 centavos

YPIRANGA

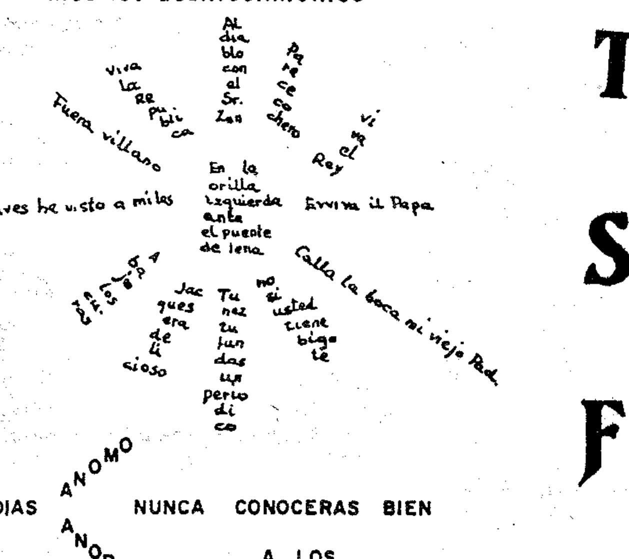
REPUBLICA MEXICANA
TARJETA POSTAL

11 45
29-5
14

Calle de Batignolles

de aprovechar el correo de Vera Cruz que no es
seguro. Aqui todo esta tranquilo y espera-
mos los acontecimientos.

U.S. Postage
2 cents 2



T

S

F

BUENOS DIAS ANOMO ANORA NUNCA CONOCERAS BIEN A LOS

Mayas

[Te acuerdas del terremoto entre 1885 y 1890
Más de un mes dormimos en tienda de campaña

BUENOS DÍAS MI HERMANO ALBERT EN MÉXICO
Muchachas en Chapultepec.
(Sol)
—Tous saint Luca esto ahora en Poitiers
—Y cómo he arrastrado mi rozadura por la calzada.
—Calle San Isidro en la Habana ya no existe +
—Chirimoya
—Con nata en
—Pendejo es + que imbécil
—Él llamaba al indio hijo de la chingada
—pie tario de 5 o 6 In
—Me he levantado a las 2 de la mañana y ya me he bebido un pilón.
—El cablegrama comportaba 2 palabras EN SEGURIDAD
—Vamos circulen señ
—che los viajeros a Chatou

LOS ZAPATOS NUEVOS DEL POETA
cré cré cré cré cré…
GRAMÓFONOS
cerrad las puertas z z z z ou ou ou o o o o de vuestros jardines en flor
SIRENAS
Hou Hou ou ou ou ou … Hou Hou Hou
Su altura es de 300 metros]

Te acuerdas del terremoto entre 1885 y 1890
más de un mes dormimos en tienda de campaña

BUENOS DIAS **MI HERMANO ALBERT** en México

Muchachas en Chapultepec

y
co
mo
he arras
trado
mi
raza
dura
por la
cal
zada

Tous
saint
Luca
esta
ahora
en
Poi
tiers

calle
San
Isidro
en
la
Habana
ya no
existe
+

LOS ZAPATOS NUEVOS DEL POETA

cha los viajeros a Chalau

cré cré cré cré

GRAMOFONOS

s s z z z z z z

cré Chirimoya

tas

cré cré puer

AUTOBUSES

r r o o o

lat ting

SIRENAS

ro z ro z cré

cré Hou Hou rrad ro z cré

Su altura es de 300 metros

ting Hou ou ou ro z

Con nata en

vamos circulen señ

ce Hou ou ting ou cré

cré flor ting ou ou ou ou ting ou cré

cré en cion ro ou

dinas sec de bio cam o o o

jar vuestros de o o o o cré cré

el
cable
grama
compor
taba
2
palabras
EN
SEGURIDAD

cré

cré cré cré cré cré

Pen
dejo
es
+
que
im
becil

me
he
levan
tado
a
las 2
de la
maña
na y
ya me
he be
bido
un
pi
lon

pie
tario
de
5
a
6
in

El
llama
ba
al indio
Hijo
de
la
Chin
ga
da

SOBRE LAS PROFECÍAS [39]

HE conocido a algunas profetisas

Madame Salmajour había aprendido a echar las cartas en Oceanía

Allí lejos además había tenido la oportunidad de participar
En una sabrosa escena de antropofagia
No hablaba de ello con cualquiera
Por lo que al futuro se refiere jamás se equivocaba

Una echadora de cartas ceretana Margarita no sé qué más [40]
Es igualmente hábil
Pero *Madame* Deroy es la mejor inspirada
La más certera
Todo lo que me contó del pasado era cierto y lo que ella
Me anunció se ha confirmado en el plazo que indicaba
He conocido a un descifrador de sombras pero no quise que interrogara la mía
Conozco un brujo es el pintor noruego Diriks

Espejo roto sal derramada o pan que cae
Puedan esos dioses sin rostro guardarme siempre [41]
Por lo demás yo no creo pero observo y escucho y advertid
Que leo en las manos bastante bien
Porque yo no creo pero observo y cuando me es posible escucho

Cualquiera es profeta mi querido André Billy [42]
Pero hace tanto tiempo que se le hace creer a la gente
Que no tienen futuro alguno que para siempre son ignorantes

E idiotas de nacimiento
Que cada cual se resigna y a nadie se le ocurre siquiera
Preguntarse si conoce o no el futuro
No hay ánimo religioso en todo ello

Ni en las supersticiones ni en las profecías
Ni en todo lo que llaman ocultismo
Hay ante todo una manera de observar la naturaleza
Y de interpretar la naturaleza
Que es muy legítima

EL MÚSICO DE SAINT-MERRY[43]

POR fin tengo derecho a saludar a seres que no conozco
Ante mí pasan y a lo lejos se acumulan
Mientras que todo cuanto de ellos veo me resulta desconocido
Sin que su esperanza sea menos robusta que la mía

No canto a este mundo ni a los demás astros
Yo canto todas mis propias posibilidades fuera de este mundo y de los astros
Canto la alegría de vagabundear y el placer de por ello morir

El 21 del mes de mayo de 1913
Barquero de muertos y las mortíferas merinias
Millones de moscas husmeaban un esplendor[44]
Cuando un hombre sin ojos sin nariz y sin orejas
Dejando el Sébasto penetró en la calle Aubry-el-Carnicero[45]
Joven el hombre era moreno y aquel color de fresa en las mejillas
Hombre ¡Ah! Ariadna[46]
Tocaba la flauta y la música dirigía sus pasos
Se detuvo en la esquina de la calle San Martín
Tocando la melodía que canto y que yo he inventado

Las mujeres que pasaban se detenían cerca de él
De todas partes llegaban
Cuando de repente las campanas de Saint-Merry comenzaron a repicar
El músico dejó de tocar y bebió de la fuente
Que se encuentra en la esquina de la calle Simón-el-Franco
Luego Saint-Merry calló
El desconocido prosiguió su melodía de flauta
Y volviendo sobre sus pasos caminó hasta la calle de la Vidriería
Por la que penetró seguido por el grupo de mujeres

Que salían de las casas
Que con ojos extraviados llegaban de las calles transversales
Con sus manos extendidas hacia el melodioso raptor [47]
Él se iba indiferente tocando su melodía
Se iba terriblemente
Luego en otro lugar
A qué hora saldrá un tren a París [48]

En ese momento
Las palomas de las Molucas estercolaban nueces moscadas
Al mismo tiempo
Misión católica de Bôma qué has hecho con el escultor [49]

En otro sitio
Ella atraviesa un puente que une Bonn con Beuel y desaparece por entre Putzchen

En ese mismo instante
Una muchacha enamorada del alcalde

En otro barrio
Rivaliza pues poeta con las etiquetas de los perfumistas

En suma oh burlones poco habéis obtenido de los hombres
Y apenas habéis extraído algo de enjundia de su miseria
Pero nosotros que por vivir lejos el uno del otro morimos
Extendemos nuestros brazos y sobre estos raíles rueda un largo tren mercancías

Tú llorabas sentada a mi lado en el fondo del simón

Y ahora
Te me pareces por desgracia te me pareces

Nos parecemos como en la arquitectura del siglo pasado
Aquellas altas chimeneas semejantes a torres
Ahora llegamos más arriba y ya no tocamos el suelo

Y mientras el mundo vivía y variaba

La procesión de las mujeres larga como un día sin pan
Seguía por la calle de la Vidriería al feliz músico

Cortejos oh cortejos
Es cuando antaño el rey se iba a Vincennes
Cuando llegaban los embajadores a París
Cuando el delgado Suger se apresuraba hacia el Sena [50]
Cuando moría el motín alrededor de Saint-Merry

Cortejos oh cortejos
Las mujeres desbordaban tan grande era su número
Por todas las calles vecinas
Y se apresuraban tensas como bala
Para seguir al músico
¡Ah! Ariadna y tú Pâiquette y tú Amina
Y tú Mia y tú Simone y tú Mavise
Y tú Colette y tú hermosa Geneviève
Temblorosas y vacías han pasado [51]
Y sus pasos ligeros y vivos oscilaban con la cadencia
De la música pastoril que conducía
Sus ávidos oídos

El desconocido se detuvo un momento ante una casa en venta
Casa abandonada
De rotos cristales
Es una vivienda del siglo dieciséis
El patio sirve de cochera para vehículos de reparto
Allí entró el músico
Su música al alejarse se tornó lánguida ;
Las mujeres le siguieron a la casa abandonada
Yen ella entraron todas confundidas en grupo

Todas todas entraron en ella sin mirar tras de sí
Sin añorar lo que han dejado
Lo que han abandonado
Sin añorar el día la vida y la memoria
Pronto no quedó nadie más en la calle de la Vidriería
Sino yo mismo y un sacerdote de Saint-Merry
Ambos penetramos en la casona

Pero a nadie encontramos en ella

Llega el atardecer
Suena ahora el Ángelus en Saint-Merry
Cortejos oh cortejos
Es cuando antaño regresaba de Vincennes el rey
Llegó un grupo de gorreros
Llegaron vendedores de plátanos
Llegaron soldados de la guardia republicana
Oh noche
Rebaño de lánguidas miradas femeninas
Oh noche
Tú mi dolor y mi espera inútil
Escucho morir el sonido de una lejana flauta

LA CORBATA Y EL RELOJ [52]

[LA CORBATA dolorosa que llevas y que te adorna Oh civilizado
Quítatela si quieres respirar bien

QUE BIEN NOS DIVERTIMOS
Las horas Mi corazón los ojos el niño Agla la mano
La belleza de la vida disculpa el dolor de morir
Por fin son – (menos) 5 -- Y todo habrá terminado
Y el verso dantesco brillante y cadavérico -- el bello desconocido
Las Musas en las puertas de tu cuerpo
El infinito enderezado por un filósofo loco -- semana -- Tircis
Semana]

LA CORBATA Y EL RELOJ[1]

LA CORBATA DOLOROSA QUE LLEVAS Y QUE TE ADORNA OH CIVILIZADO QUITA TELA SI QUIERES RESPIRAR BIEN

QUE BIEN NOS DIVERTIMOS

las horas

la belleza de la vida dis cul pa el dolor de morir

Mi corazón

los ojos

el niño

Agla

y el verso dantesco brillante y cadavérico

el bello desconocido

Por fin son

y todo habrá terminado

5

las Musas en las puertas de tu cuerpo

el infinito enderezado por un filósofo loco

semana

la mano

Tircis

UNA QUIMERA DE EVANESCENCIAS [53]

COMO eran vísperas del catorce de julio
Hacia las cuatro de la tarde
A la calle bajé para ir a ver a los saltimbanquis

Esas gentes que al aire libre hacen sus habilidades
Comienzan a escasear en París
Se veían muchos más que hoy en mi juventud
A provincias se han ido casi todos

Tomé por el bulevar Saint-Germain
Y en una plazoleta situada entre Saint-Germain-des-Près y la estatua de Dantón
Encontré a los saltimbanquis

Les rodeaba la multitud muda y resignada a esperar
En ese círculo me hice un sitio para no perderme nada [54]
Pesos formidables
Ciudades belgas alzadas a pulso por un obrero ruso de Longwy
Pesas negras y huecas que por barra tienen un río helado [55]
Dedos que lían un cigarrillo amargo y delicioso como la vida

Numerosas alfombras sucias cubrían el suelo
Alfombras con pliegues de los que nunca se han de librar
Alfombras casi enteramente color del polvo
Y en las que algunas manchas amarillas o verdes han persistido
Como una melodía que te persigue

Ves acaso al personaje delgado y salvaje
La ceniza de sus padres en barba entrecana le salía
Así toda su herencia llevaba en el rostro
Con el futuro parecía soñar
Girando mecánicamente un organillo
Cuya lenta voz se lamentaba maravillosamente
Los gluglús los gallos y los sordos gemidos

Los saltimbanquis no se meneaban
El más viejo llevaba unas mallas de ese color de rosa violáceo que se les pone en las mejillas a algunas muchachas lozanas pero próximas a morir [56]

Ese rosa anida sobre todo en las comisuras que a menudo rodean sus bocas [57]
O cerca de las ventanillas de la nariz
Es un rosa lleno de alevosía

Así llevaba ese hombre a cuestas
El innoble colorido de sus pulmones

Los brazos los brazos por todas partes montaban guardia

El segundo saltimbanqui
No vestía más que su sombra [58]
Largo rato le miré
Su rostro por completo se me desvanece
Es un hombre sin cabeza [59]

Otro por último parecía un golfo
Un apache a la vez bueno y crápula
Con sus bombachos y los ligueros de calcetines
Quizás hubiera podido tomársele por un macarra aseándose [60]

Calló la música y empezó el trato con el público
Que céntimo a céntimo lanzó sobre la alfombra la cantidad de dos francos cincuenta
En vez de los tres francos que el viejo había fijado como precio de las habilidades

Pero cuando quedó claro que nadie daría nada más
Se decidieron a comenzar la sesión

De debajo del órgano salió un saltimbanqui chiquitín vestido de rosa pulmonar
Con pieles en las muñecas y en los tobillos
Lanzaba breves chillidos

Y saludaba separando graciosamente los antebrazos
Con las manos abiertas

Con una pierna atrasada lista para la genuflexión
Así saludó a los cuatro puntos cardinales
Y cuando caminó sobre una bola
Su cuerpo delgado se convirtió en una música tan delicada
que entre los espectadores nadie quedó insensible
Un duendecillo sin humanidad alguna **[61]**
Pensó todo el mundo
Y esta música de las formas Destruyó la del organillo
Que el hombre de rostro cubierto de antepasados producía mecánicamente

Hizo la rueda el pequeño saltimbanqui **[62]**
Con tanta armonía
Que el órgano dejó de tocar
Y que el organillero ocultó su rostro entre las manos
De dedos semejantes a los descendientes de su destino
Minúsculas briznas de paja que de entre la barba le aparecían **[63]**

Nuevos gritos de Piel Roja
Música angélica de los árboles
Desaparición del niño
Los saltimbanquis levantaron las grandes pesas a brazos tendidos
Hicieron juegos malabares con las pesas
Pero cada espectador buscaba en su interior al niño milagroso
Siglo oh siglo de las evanescencias

CORAZÓN, CORONA Y ESPEJO[64]

[CORAZÓN como una llama invertida M
LOS REYES QUE MUEREN – Unos y Otros –
Renacen en ele corazón de los Poetas
En este espejo estoy encerrado vivo y real como se imagina
A los ángeles y no como son los reflejos – Guillaume Apollinaire
]

CORAZON CORONA Y ESPEJO[1]

MI CORAZON COMO UNA LLAMA INVERTIDA

LOS REYES QUE MUEREN UNOS Y OTROS RENACEN EN EL CORAZON DE LOS POETAS

EN ESTE ESPEJO ESTOY ENCERRADO VIVO Y REAL COMO SE IMAGINA A LOS ANGELES Y NO COMO SON LOS REFLEJOS

Guillaume Apollinaire

VIAJE

[Adiós amor Nube que huyes
Renueva el viaje de Dante y no ha caído lluvia fecun(dante)

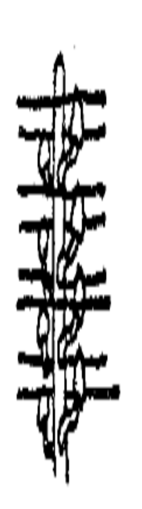
Telégrafo – Pájaro que deja caer sus alas por doquier

¿Dónde va pues ese tren que muere a lo lejos
Por los valles y los bellos bosques del TIERNO VERANO TAN PÁLIDO?

La dulce noche Lunaria y llena de estrellas Es tu rostro que yo no veo más]

ADIOS AMOR NUBE QUE

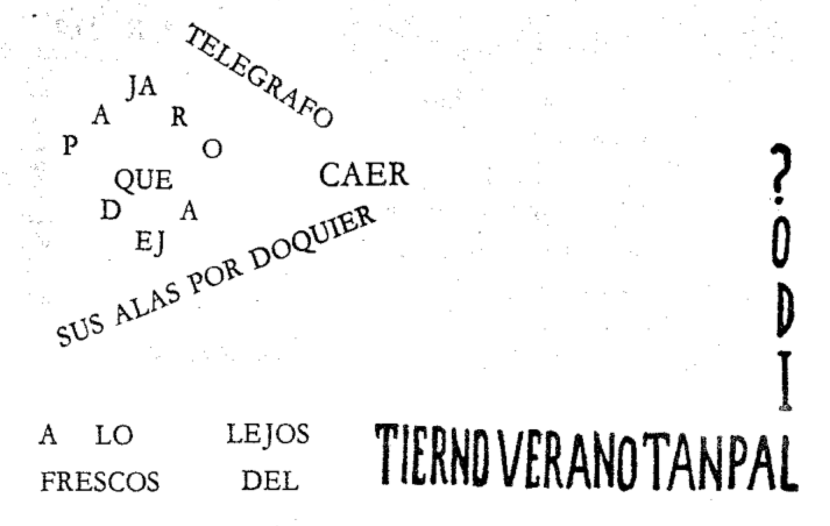
HUYES RENUEVA EL VIAJE DE DANTE

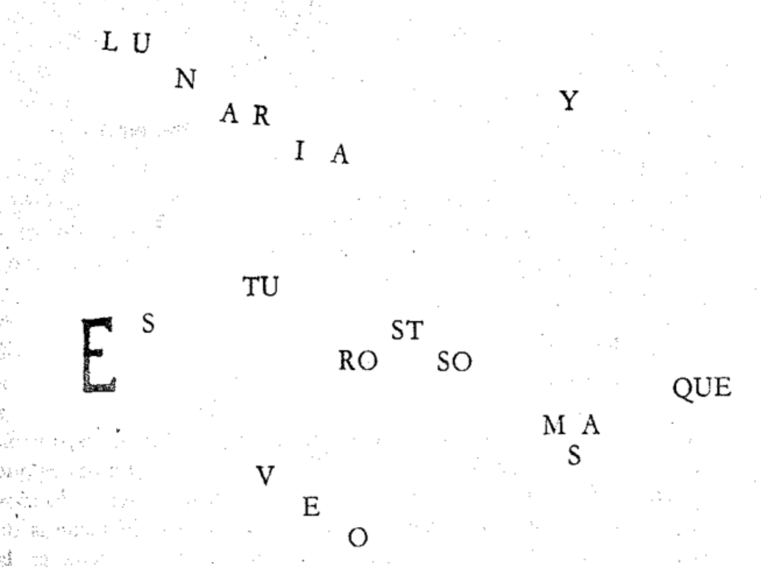


Y NO FECUN

HA LLUVIA

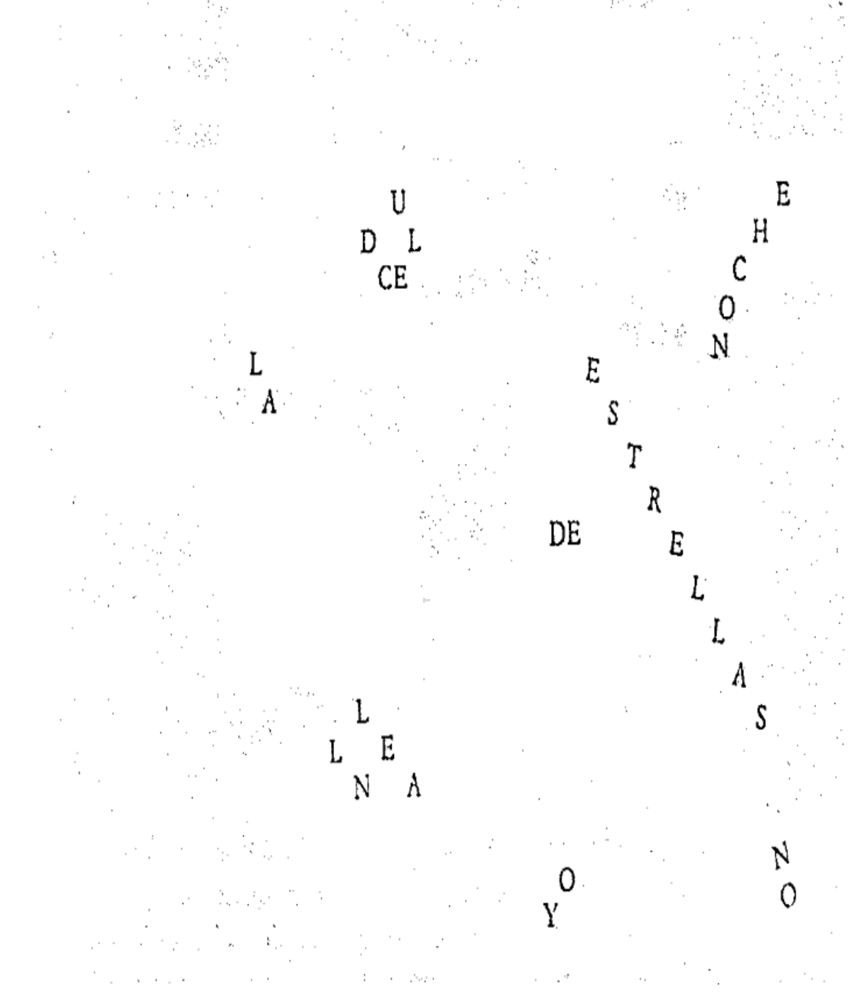
CAIDO


TELEGRAFO
JA
A R
P O
QUE
D A
EJ
CAER
SUS ALAS POR DOQUIER
?ODI
A LO LEJOS
FRESCOS DEL
TIERNO VERANO TANPAL


L U
N
A R
I A
Y
TU
E S
ST
RO SO
QUE
M A
S
V
E
O

DONDE VA PUES ESE TREN QUE MUERE

POR LOS VALLES Y LOS BELLOS BOSQUES



TORRE [65]

A R. *D.* [66]

AL Norte al Sur
Cénit Nadir
Y los grandes gritos del Este
El Océano se hincha por el Oeste
La Torre a la Noria [67]
Se dirige

A TRAVÉS DE EUROPA

A M. Ch.

OJO rojo [68]
Tu rostro escarlata tu biplano convertible en hidroplano
Tu casa redonda en la que un arenque ahumado nada
Necesito la clave de los párpados [69]
Menos mal que hemos visto al Sr. Panado
Y por ese lado estamos tranquilos

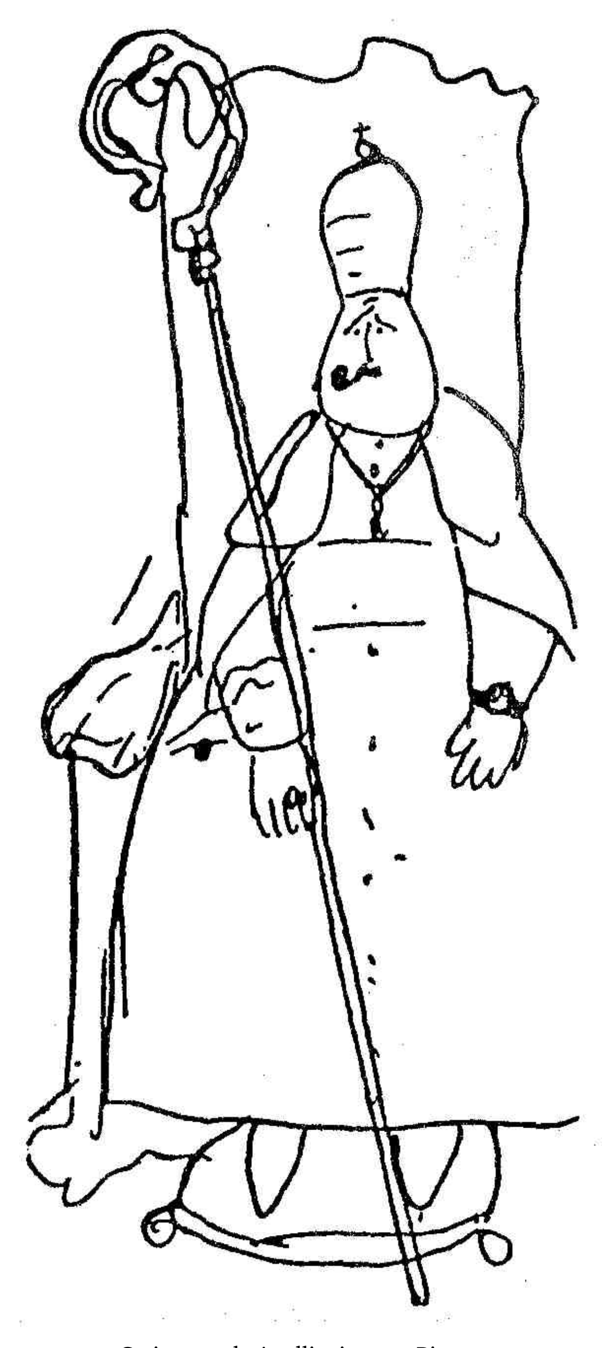
Que ves tú mi querido M. D… [70]
90 ó 324 un hombre en vilo un ternero que mira a través del vientre de su madre [71]

Largo tiempo busqué por los caminos
Tantos ojos están cerrados al borde de los caminos
El viento hace que los saucedales lloren
Abre abre abre abre abre
Mira pero venga mira:
El viejo lava sus pies en la jofaina
Una volta ho inteso dire Chè vuoi [72]
Rompí a llorar recordando vuestras infancias

Y tú tú me muestras un espantoso violeta .

Ese cuadrito en el que hay un coche me ha recordado el día
Un día formado con retazos malvas amarillos azules verdes y rojos
En que me iba al campo con una encantadora chimenea
que llevaba atada a su perra
Ya no quedan tú ya no tienes tu pequeña flauta [73]
La chimenea lejos de mí fuma cigarrillos rusos
La perra les ladra a las lilas
La lamparilla se ha consumido

Unos pétalos han caído sobre el vestido
Dos anillos de oro cerca de las sandalias
Con el sol se han encendido
Pero son tus cabellos el trole
A través de Europa vestida con pequeños astros multicolores **[74]**



Caricatura de Apollinaire, por Picasso

LLUEVE [75]

[Llueven voces femeninas como si hasta en el recuerdo estuvieran muertas
También vosotras llovéis encuentros maravillosos de mi vida oh gotitas
Y esas nubes rebeldes se ponen a relinchar un universo de ciudades auriculares
Escuhca como llueve mientras el lamento y eld esdén lloran una antigua música
Escucha caer los hilos que te retienen arriba y abajo]

LLUEVE

llueven voces femeninas como si hasta en el recuerdo estuvieran muertas

también vosotras llovéis encuentros maravillosos de mi vida oh gotitas

y esas nubes rebeldes se ponen a relinchar un universo de ciudades auriculares

escucha cómo llueve mientras el lamento y el desdén lloran una antigua música

escucha caer los hilos que te retienen arriba y abajo.

ESTANDARTES

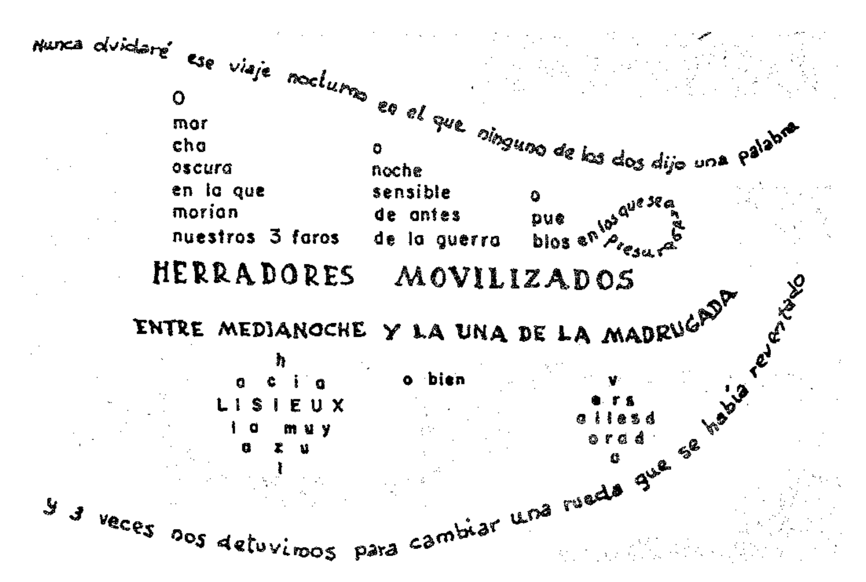
EL COCHECITO

EL 31 del mes de agosto de 1914 [76]
Salí de Deauville poco antes de la medianoche
En el cochecito de Rouveyre.

Con su chófer éramos tres

Dijimos adiós a toda una época
Furiosos gigantes se erguían sobre Europa
Las águilas abandonaban sus nidos a la espera del sol [77]
Los peces voraces emergían de los abismos
En carrera acudían los pueblos a conocerse a fondo
Los muertos temblaban de miedo en sus oscuras moradas
Los perros ladraban hacia donde estaban las fronteras
Yo me iba llevando en mí todos esos ejércitos que combatían
Sentía que en mí se alzaban y se extendían las comarcas por las que serpenteaban
Con los bosques los pueblos felices de Bélgica
Francorchamps con el Agua Roja y los puhones
Región por la que siempre se producen las invasiones
Arterias ferroviarias en las que quienes iban a morir
Saludaban una vez más a la vida de colores
Océanos profundos en los que se agitaban los monstruos
En las viejas osamentas naufragadas
Alturas inimaginables donde el hombre combate
Más alto que las que el águila planea [78]
Allí combate el hombre contra el hombre
Y desciende de repente como una estrella fugaz [79]
Yo sentía que en mí seres nuevos llenos de destreza
Construían y también preparaban un nuevo universo
Un comerciante de una inaudita opulencia y de una estatura prodigiosa
Preparaba una extraordinario alarde [80]
Y unos gigantescos pastores conducían

Grandes rebaños mudos que pastaban las palabras
Y contra los cuales ladraban todos los perros por la carretera



[nunca olvidaré ese viaje nocturno en el que ninguno de los dos dijo una palabra

o marcha oscura en la que morían nuestros 3 faros

o noche sensible de antes de la guerra

o pueblos en los que se apresuraban

HERRADORES MOVILIZADOS

ENTRE MEDIANOCHE Y LA UNA DE LA MADRUGADA

Hacia LISIEUX la muy azul – o bien – Versalles dorado

Y tres veces nos detuvimos para cambiar una rueda que se había reventado]

Y cuando tras haber pasado por la tarde
Por Fontainebleau
Llegamos a París
En el momento en que pegaban los carteles de movilización
Ambos comprendimos mi camarada y yo
Que el cochecito nos había conducido a una época Nueva
Y que aunque los dos fuéramos ya hombres maduros
Acabábamos sin embargo de nacer

LA MANDOLINA
EL CLAVEL Y EL BAMBÚ

LA MANDOLINA EL CLAVEL Y EL BAMBÚ **[81]**

[Como la bala a través del cuerpo ATRAVIESA EL SONIDO
La verdad pues la razón es tu Arte mujer
Oh batallas la tierra tembló como una mandolina.

Que este clavel te diga la ley de los aromas que todavía no se ha
Promulgado y vendrá un día a reinar en nuestros cerebros
Bien + precisa & más sutil que los sonidos que nos dirigen
Yo prefiero tu nariz a todos tus orjanos, oh amija mía
Es el trono de la futura SABIDURÍA

O nariz de la pipa sus olores centro O cazolete forjan las cadenas
Universo infinitamente liberado enlazan las otras razones formales]

Que este clavel te diga
la ley de las aromas
que todavía no se ha
promulgado y vendrá
un día
a reinar en
nuestros cerebros
bien +
precisa & + sutil
que
los
soni
dos
que
nos dirigen

Yo prefiero tu nariz
a
todos
tus
órganos oh amiga mía

Es el trono de
la
futura
SA
BI
DURI
A

le ver cae pues la RAZON ES tu Arte mujer

oh batallas la tierra tembló como una mandolina

CO
MO
LA
LA
A
TRA
VES
DEL
CUER
PO

ATRAVIESA SONIDO EL

O nariz de la pipa los olores-centro O cazoleta brijan las cadenas
O universo infinitamente liberado O enlazan las otras razones formales O

HUMAREDAS

Y mientras la guerra
Ensangrienta la tierra
Yo elevo los olores
A la altura de los colores-sabores [82]

Y yo fu
m
o
ta
ba
co
de
ZoNE [83]

Unas flores a ras de suelo miran en bocanadas
Los rizos de los olores por tus manos despeinados
Pero también yo conozco las grutas perfumadas
Donde gravita el azur único de los vapores [84]
En donde más dulce que la noche y más puro que el día
Te extiendes como un dios que al amor ha fatigado
Fascinas a las llamas
Que reptan a tus pies
Esas mujeres indolentes
Tus cuartillas de papel

EN NÎMES

A Émile Léonard [85]

ME alisté bajo el cielo más hermoso
En Niza la Marina de nombre victorioso

Perdido entre 900 anónimos conductores
Conductor soy del renovado convoy de Nîmes [86]

Dice Amor Quédate aquí Pero a lo lejos los obuses
Ardientes y sin tregua sus objetivos desposan

Espero la orden primaveral de que se vaya
Al norte glorioso la intrépida tropa azul [87]

Mecen sus frentes los tres servidores sentados [88
Como mis espuelas brillan sus ojos claros

Una hermosa tarde de guardia en las caballerizas
Oigo resonar las trompetas de artillería

Admiro la alegría de este destacamento
Que al frente a reunirse va con nuestro hermoso regimiento

El reservista se come una ensalada [89]
De anchoas ' hablando de su mujer que está enferma

4 apuntadores fijaban la burbuja de niveles [90]
Que como los ojos de caballos se agitaban

Girault el buen cantor pasadas las nueve nos canta
Una gran aria de ópera tú escuchándole lloras

Doy alas con la mano al cañoncito gris
Gris como el agua del Sena y pienso en París

Pero ese pálido herido me ha contado en la cantina
El esplendor plateado de los obuses nocturnos

Lentamente mastico mi ración de vaca
de 5 a 9 en soledad al atardecer paseo

Ensillo mi caballo trotamos por el campo
De lejos te saludo rosa hermosa oh torre Magna **[91]**

LA PALOMA APUÑALADA Y EL SURTIDOR [92]

[Dulces rostros apuñalados Queridos labios en flor
MIA MAREYE YETTE LORIE ANNIE y tu MARIE
donde estais vosotras oh muchachas PERO
cerca de un surtidor que llora y reza
esta paloma se extasía

Todos los recuerdos de antaño Dónde están Raynal Billy Dalize
Oh amigos míos idos a la guerra Cuyos nombres se melancolizan
Brotan hacia el firmamento Como pasos en una iglesia
y vuestras miradas en el agua dormida Donde está Cremniz que se alistó
Mueren melancolicamente Quizás ya están muertos
Dónde están Braque y Max Jacob De recuerdos mi alma está llena
Derain con sus ojos grises como el alba el surtidor llora sobre mi pena
LOS QUE FUERON A LA GUERRA LUCHAN EN EL NORTE AHORA
Cae la noche O sangrienta mar
Jardines en los que sangra abundantemente la adelfa flor guerrera]

Dulces rostros apuñalados Queridos labios en flor
MIA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE y tu MARIE
donde estais
vosotras oh
mucha chas
PERO
cerca de
un surtidor que
llora y reza
esta paloma se extasia

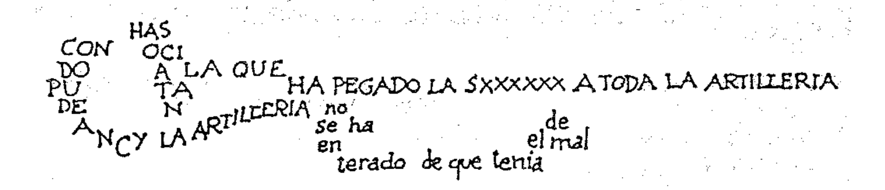
Todos los recuerdos de antaño
Oh amigos mios idos a la guerra
Brotan hacia el firmamento
y vuestras miradas en el agua dormida
Mueren Melancolicamente
¿Donde están Raynal Billy Dalize
cuyos nombres se melancolizan
Como pasos en una iglesia
Donde está Cremniz que se alistó
Quizas ya estan muertos
De recuerdos mi alma está llena
el surtidor llora sobre mi pena
Donde están Braque y Max Jacob
Derain con sus ojos grises como el alba

LOS QUE FUERON A LA GUERRA LUCHAN EN EL NORTE AHORA
Cae la noche O sangrienta mar
Jardines en los que sangra abundantemente la adelfa flor guerrera

2.° CONDUCTOR ARTILLERO[93]

AQUÍ estoy libre y orgulloso entre mis compañeros
La Diana ha sonado y en el amanecer saludo
A la estupenda Nanceña que no he conocido[94]

[Has conocido a la puta de Nancy que ha pegado la sxxxxxx a toda la artillería
No se ha enterado de que tenía el mal]



Los 3 sirvientes de la batería cogidos del brazo se han dormido en el armón

Y conductor por montes y valles sobre el caballo del postillón

Al paso al trote o al galope yo conduzco el cañón

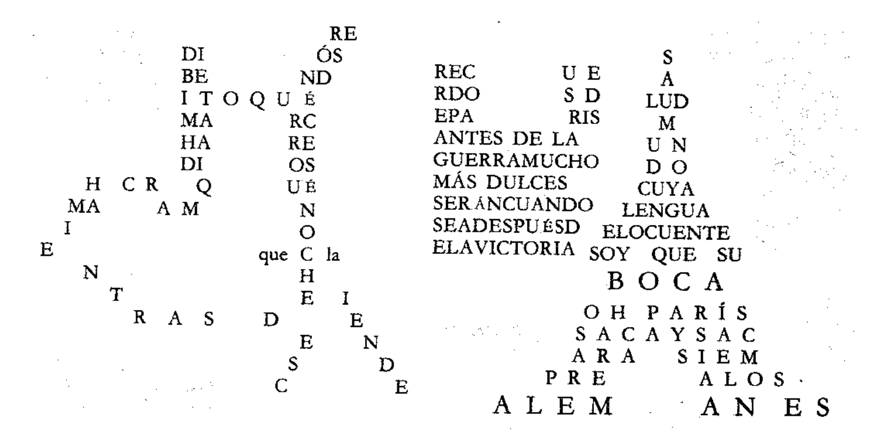
El brazo del oficial es mi estrella polar

Llueve mi capote está empapado y a veces me seco el rostro

Con la bayeta que hay en la alforja del ayudante

Ahí van unos soldados de pasos pesados de pies embarrados

Les espolea la lluvia con sus agujas la mochila les sigue



[ReDiós bendito, Qué marcha ReDiós qué marcha

Mientras que la noche desciende

Recuerdos de París Antes de la guerra

Mucho más dulces serán cuando sea después de la victoria

Salud mundo cuya lengua elocuente soy que su boca oh París saca

Y sacará siempre a los alemanes]

Soldados
Andantes pellas de
Sois la fuerza
Del suelo que os ha formado
Y ese suelo camina
Cuando avanzáis
A galope pasa un oficial
Como un ángel azul en la lluvia gris
Camina un herido fumando una pipa
La liebre escapa corriendo y he aquí ahora un arroyo que me gusta
Y esta muchacha nos saluda carreteros
La Victoria se encuentra tras nuestras carrilleras
Y calcula para nuestros cañones las medidas angulares
Nuestras salvas nuestras ráfagas sus gritos de alegría son
Son sus flores nuestros obuses de maravillosos chisporroteos
Su pensamiento se concentra en las gloriosas trincheras
[Yo oigo cantar al pájaro Al bello pájaro rapaz]

YO OIGO CAN

A T

L ARalpájaro ?

B ¿

ELLOPAJARORAPA

GUARDIA [95]

MI querido André Rouveyre [96]

Troudla la Champiñón Petaca [97]

Nadie sabe cuándo nos iremos

Ni cuándo volveremos

En el Mercurio de Francia

Marzo regresa color de esperanza [98]

He enviado mi cuartilla

En papel cuadriculado

Oigo trotar a los grandes caballos de artillería por la carretera general que yo vigilo

Un gran capote gris plomizo me envuelve hasta las orejas [99]

Que
Cielo
Triste
Acecha [100]
Dónde
Vala [101]
Pálida
Son-
Risa

De la luna que me ve escribir

SOMBRA [102]

AQUÍ estáis otra vez a mi lado
Recuerdos de mis compañeros muertos en la guerra
La oliva del tiempo [103]
Recuerdos fundidos en uno único
Igual que cien pieles sólo forman un abrigo
Como esos millares de heridas no componen sino un artículo de prensa
Apariencia impalpable y sombría que habéis tomado [104]
La forma tornadiza de mi sombra
Un Indio al acecho durante la eternidad
Sombra reptáis cerca de mí [105]
Pero ya no me escucháis
Ya no conoceréis los divinos poemas que canto
Mientras que yo yo os escucho yo todavía os veo
Destinos
Sombra múltiple que el sol os proteja
A vosotros que me amáis lo suficiente para no abandonarme jamás Y que al sol danzáis sin levantar polvo
Sombra tinta del sol
Escritura de mi luz
Arcón de penas
Un dios que se humilla

LA LLAMABAN LOU [106]

LOBOS hay de todas clases
Conozco al más inhumano
Mi corazón que el diablo se lo lleve [107]
Y que a su puerta lo deje
No es sino un juguete en su mano

Eran fieles antaño los lobos
Como lo son los perritos falderos [108]
Y los soldados por amor a las bellas
Galantemente y en su recuerdo
Como los lobos eran tiernos

Pero los tiempos son hoy peores
Los lobos en tigres se han convertido
Y los Soldados y los Imperios
Los Césares transformados en Vampiros
Tan crueles son como Venus

Lo he decidido Rouveyre
Y montado sobre mi gran caballo
Pronto partiré a guerrear

Sin casta piedad y con severa mirada
Como aquellos guerreros que Épinal [109]
Vendía Estampas populares
Que Georgin grababa sobre madera
Dónde están aquellos hermosos militares
Soldados idos Dónde están las guerras
Dónde están las guerras de antaño

CAJA DE ARMONES[110]

LEJOS DEL PALOMAR[111]

[Y sabéis por qué / Por qué la querida culebra serpentea desde el mar
hasta la enternecedora esperanza / Este del Malourène 75 Canteraine

En el bosque donde cantamos / Oh ramilletes de lso 3 o 5 derrotados
Xexaedros alambrados pero un secreto colinas azules vigilantes]

Y sabeis por que

Por que la querida culebra serpentea desde el mar hasta la enternecedora

Este espe del zaran

Malourène 75 Canteraine

Xexa
edros
alam
brados
pero un secreto
colinas azules
vigilantes

en el
Bosque
donde
cantamos

Oh ramilletes
de los
305
derrotados

RECONOCIMIENTO [112]

A la señorita P…

Un único abedul crepuscular
Palidece en el umbral del horizonte
Allí donde huye la medida angular [113]
Del corazón al alma y la razón

El azul galope de los recuerdos

Atraviesa las lilas de los ojos

Y los cañones de las indolencias

Disparan mis ensueños hacia
                                        los
                                            cielos



Marcoussis, *Retrato de Guillaume Apollinaire*

S P[114]

[Al suboficial de artillería

René Berthier[115]

Qué ponemos
En la caja del armón
Especie de bravo de mi corazón

Pan pan pan
peluca peluca
pan pan pan
Peluca de cañón

Para luchar contra los gases
Las gafas para proteger los ojos
Mediante una máscara nocividad gas
Un trapo mojado paluelo de nariz

Las máscaras estarán simplemente mojadas con lágrimas de risa de risa
En la solución de bicarbonato de sodio

S P

Al suboficial de artillería
René Berthier[1]

Qué ponemos

En la caja del armón

Especie de bravo de mi corazón

Pan pan pan

Peluca peluca

Pan pan pan

Peluca de cañón

Para luchar contra los gases

las gafas para proteger los ojos

mediante una máscara nocividad gas

un trapo mojado pañuelo de nariz

en

la so

lución

de bi

carbo

nato de

sodio

Las máscaras estarán sim

plemente mojadas con lá

grimas de risa de risa

PUNTERÍA[116]

A la Sra. de René Berthier

[Caballos color cereza confín de las Zelandias
Unas ametralladoras doradas graznan las leyendas
Te amo libertad que velas en los hipogeos
Arpa de plateadas cuerdas oh lluvia oh música mía
El invisible enemigo llaga plateada al sol
Y el secreto futuro que el cohete dilucida
Escucha cómo nada la Plalabra pez sutil
Las ciudades en claves se convierten alternadamente
La máscara azul como pone Dios a su cielo
Guerra apacible escesis soledad metafísica
Niño de manos cortadas entre las rosas oriflemas

Caballos color cereza confín de las Zelandias
Unas ametralladoras doradas graznan las leyendas
Te amo libertad que velas en los hipogeos
Arpa de plateadas cuerdas oh lluvia oh música mía
El invisible enemigo llaga plateada al sol
Y el secreto futuro que el cohete dilucida
Escucha cómo nada la Palabra pez sutil
Las ciudades en claves se convierten alternadamente
La máscara azul como pone Dios a su cielo
Guerra apacible ascesis soledad metafísica
Niño de manos cortadas entre las rosas oriflamas

1915

[Soldados de loza y de carbunclo Oh amor]

1915[1]

Soldados de LOZA y de CA-RBUNCLO Oh AMOR



Apollinaire con un vendaje en una cama de hospital, 1916

TARJETA POSTAL[117]

A Jean Royère

[Correspondencia

Nosotros estamos bien / pero el auto-bazar que /dicen maravilloso /no llega aquí

LUL podremos con ellos

Respondencia / La República / Nquicia

Reexpedirla, ruta transparente

Francia]

T A R J E T A   P O S T A L[1]

a Jean Royère

CORRESPONDENCIA

Nosotros estamos bien

Pero el auto-bazar que
dicen maravilloso
no llega hasta aquí

LUL

podremos
con ellos

RESPONDENCIA
LA REPÚBLICA
NQUICIA

reexpedirla ruta
te a sus parientes
Francia

AVANZADA

A André Level [118]

ATENTA rapidez apenas algo de incertidumbre
Pero un dragón a pie sin armas
Por entre el viento cuando de improviso llega el

<table>
<tr><td></td><td>S</td><td>torpedo
aéreo</td><td></td></tr>
<tr><td>Hola</td><td>A</td><td>La
escoba
de
verdor</td><td>Grano</td></tr>
<tr><td>Rapaz</td><td>L</td><td>Acaso
te
acuerdas</td><td>de</td></tr>
<tr><td></td><td>U</td><td>Está
aquí
entre
las
piedras</td><td>trigo</td></tr>
<tr><td></td><td>D</td><td>Del
hermoso
reino
devastado</td><td></td></tr>
</table>

Pero me contempla la culebra enhiesta como una espada
Viva como un caballo relinchón [119]
Un boquete de obús limpio como un cuarto de baño
Pastor seguido por su rebaño castaño con reflejos dorados

Pero dónde hay un corazón y la esvástica [120]
Ay Antiguo por Dios [121]
El obús cantaba a los zafiros nocturnos [122]

Lou	VIVA
Lou Verzy	EL

Y por el canal unas muchachas se iban

GUERRA

RAMIFICACIÓN central de combate
Contacto de oídas
Disparamos en dirección a «los ruidos escuchados [123] »
Los jóvenes de la quinta de 1915
Y esas alambradas electrizadas [124]
Pues bien no lloréis los horrores de la guerra
Antes de ella sólo poseíamos la superficie
De la tierra y de los mares
Tras ella nuestros serán los abismos
El subsuelo y el espacio aviático
Dueños del timón [125]
Después después
Nos cobraremos todos los placeres
De los vencedores que se solazan
Mujeres, Juegos Fábricas Comercio
Industria Agricultura Metal [126]
Fuego Cristal Velocidad
Voz Mirada Tacto además
Y juntos en el tacto llegado de lejos [127]
De más lejos aún
Del Más-allá de esta tierra

MUTACIÓN [128]

UNA mujer que lloraba
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!
Unos soldados que pasaban
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!
Un guardadiques que pescaba
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!
Las trincheras que blanqueaban
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!
Unos obuses que estallaban
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!
Unas cerillas que no prendían
Y todo
Ha cambiado tanto
En mí
Todo
Menos mi amor
¡Eh! ¡Oh! ¡Ah!

ORÁCULOS

LLEVO puesto tu anillo [129]
Muy finamente cincelado
El silbato me produce más placer [130]
Que un palacio egipcio
El silbato de las trincheras :
Ya sabes
Por poco si no paro
Metros y taxis con él
Oh Guerra
Multiplicación del amor
PEQUEÑO
SILBATO
de dos agujeros

Con un hilo
se toma la
medida
del dedo

14 DE JUNIO DE 1915

NADA puede decirse
Nada de cuanto ocurre
Pero cambiamos de Sector
¡Ah! viajero extraviado
Sin cartas
Pero con la esperanza
Pero con un periódico
La antigua espada de la Marsellesa de Rude [131]
Se ha transformado en constelación
Por nosotros combate en el cielo
Pero eso significa ante todo
Que hay que ser de esta época
Nada de antigua espada
Ni hablar de Espada
Sino la Esperanza

DESDE LA BATERÍA DE TIRO

Al suboficial de artillería F. Bodard

TU collar somos Francia
Llegados de las Atlántidas o bien de las Negricias
De los Eldorados o acaso de las Ciméridas
Riada de hombres fuertes y de obuses cuyo oriente tornasola [132]
Diamantes que en la noche revientan [133]
Oh Rosas oh Francia .
De voluptuosidad desfallecemos
En tu cuello hacia el Este ladeado
Somos el Arco-enterrado [134]
Signo más puro que el
Arco-iris
Signo de nuestros profundos orígenes
Destellos
Oh nosotros los tan hermosos colores

BRIGADA[135]

RANAS y rubetas
Explosivos y morteros
Ascesis bajo los fresnos y los álamos
La reina-de-los-prados va a florecer
Una cabañita en el bosque
Allí lejos más blanca es la herida

El Cielo

Disparos antiaéreos / Verdún [izda, en vertical]

Amapolas.
Frasco de cuello dorado
Han colgado la muerte
En el lindero del bosque
Han colgado la muerte
Y sus hermosos pechos dorados
Alternadamente se dejan ver

[El lución / *La bolsa de los botones / el bolsillo del prestidigitador* [dcha, vertical]

Oh rosa siempre viva
Oh Francia
Aromatiza las esperanzas de un ejército jadeante

La Oropéndola canta

No es acaso divertido

Por fin una pluma de gavilán

BRIGADA[1]

RANAS y rubetas
Explosivos y morteros
Ascesis bajo los fresnos y los álamos
La reina-de-los-prados va a florecer
Una cabañita en el bosque
Allí lejos más blanca es la herida

El Cielo

Amapolas
Frasco de cuello dorado
Han colgado la muerte
En el lindero del bosque
Han colgado la muerte
Y sus hermosos pechos dorados
Alternadamente se dejan ver

Disparos antiaéreos
Verdún

El lución
La bolsa de los botones
El bolsillo del prestidigitador

Oh rosa siempre viva
Oh Francia
Aromatiza las esperanzas de un ejército jadeante

La Oropéndola canta

No es acaso divertido

Por fin una pluma de gavilán

HACIA EL SUR [136]

CÉNIT

Todos esos lamentos
Esos ilimitados jardines
En los que el sapo modula un tierno emblema de azur [137]
La cierva del arrebatado silencio presurosa pasa
Un ruiseñor lastimado por el amor canta en
El rosal de tu cuerpo del que he tomado las rosas
Juntos del mismo granado cuelgan nuestros corazones
Y las flores de granada abiertas en nuestra mirada
Cayendo espaciadamente alfombraron el sendero

LOS SUSPIROS DEL ARTILLERO DE DAKAR[138]

EN el refugio de maderos cubiertos con cañizos
Cerca de los grises cañones que apuntan al norte
Pienso en el pueblo africano
Donde bailábamos donde cantábamos donde nos amábamos
Y con largas charlas
Nobles y alegres

Veo a mi padre que peleó
Contra los Achantis[139]
Al servicio de los ingleses
Veo a mi hermana con su loca risa
Con sus pechos duros como obuses
Y vuelvo a ver
A mi madre la hechicera la única del pueblo
Que despreciaba la sal
Machacando el mijo en un almirez
Recuerdo el tan delicado tan inquietante
Fetiche en el árbol
Y el doble fetiche de la fecundidad
Más tarde una cabeza cortada
A orillas de una ciénaga
Oh palidez de mi enemigo
Era una cabeza plateada
Y en el marjal
Estaba brillando la luna
Era pues una cabeza plateada
En lo alto estaba bailando la luna
Era pues una cabeza plateada
Y yo en la gruta yo era invisible

Era pues una cabeza de negro en la noche profunda
Semejanzas Palideces

Y mi hermana
Siguió más tarde a un cazador
Que murió en Arras

Si yo quisiera conocer mi edad
Habría que preguntársela al obispo
Tan dulce tan dulce con mi madre
De mantequilla de mantequilla con mi hermana
Era en una pequeña choza
Menos salvaje que nuestro refugio de artilleros-ayudantes
Yo he conocido el acecho al borde de los pantanos
En los que con las patas abiertas bebe la jirafa
Yo he conocido el horror del enemigo que devasta
El Pueblo
Viola a las mujeres
Rapta a las niñas
Y a los muchachos cuyas dudas ancas se sobresaltan **[140]**
He conducido al administrador durante semanas
De pueblo en pueblo
Canturreando
Y en París fui criado
Desconozco mi edad
Pero en la recluta
Me dieron veinte años
Soy soldado francés de resultas me han blanqueado
Sector 59 no puedo decir donde
Por qué pues es mejor ser blanco que negro
Por qué no bailar y charlar
Comer y luego dormir
Y nosotros disparamos sobre los abastecimientos boches
O contra las alambradas ante los soldaditos **[141]**
Bajo la metálica tempestad
Me acuerdo de un horrible lago
Y de parejas que un atroz amor encadenaba
Una noche de locura
Una noche de embrujo
Como es esta noche
En la que tantas horribles miradas

En el cielo espléndido estallan

SIEMPRE [142]

A la Sra. Faure-Favier [143]

SIEMPRE
Iremos aún más lejos sin jamás avanzar

Y de planeta en planeta
De nebulosa en nebulosa
El Don Juan de los mil y tres cometas
Incluso sin moverse de la Tierra
Busca las fuerzas nuevas
Y se toma en serio las quimeras [144]

Y tantos universos se olvidan
Quiénes son los grandes olvidadizos
Quién sabrá así hacernos olvidar tal o cual parte del mundo
Dónde está el Cristóbal Colón a quien deberemos el olvido de un continente

Perder
Pero perder de verdad
Para hacer sitio al hallazgo
Perder
La vida para dar con la Victoria [145]

FIESTA [146]

A André Kouveyre

FUEGO artificial de aceto
Qué seductota esta iluminación [147]
Artificio de artificiero
Añadir algún encanto al valor

Dos cohetes deflagadores
Estallido rosa
Como dos pechos que se liberan
Tensan sus pezones con insolencia
ÉL SUPO AMAR
qué epitafio

Un poeta en el bosque Mira indiferente
Puesto el seguro en su revólver [148]
Unas rosas muriendo de esperanza

Piensa él en las rosas de Saadi [149]
Y de repente se inclina su cabeza
Pues una rosa le recuerda
La imprecisa curva de una cadera

Llena el aire un terrible alcohol
Licuado de estrellas a medio cerrar
Acarician los obuses el suave [150]
Perfume nocturno en que reposas
Mortificación de las rosas

MADELEINE[151]

[En el poblado árabe / Recuerdos / pero hay otras canciones
Buenos días mi poeta / me acuerdo de tu voz /tu pequeña nada/ de tu voz
Fotografía tan esperada Fat/ tiz / rose]

En el poblado arabe

Re
cuerdos

pero
hay
otras
can
cio
nes

Buenos dias mi poeta

Me
acuer
do
de
tu
voz

Tu
pe
que
ña
na
da

de tu voz

Fotografia

tan esperada



LAS ESTACIONES

ERAN buenos tiempos andábamos por las playas [152]
Vete de madrugada descalzo y sin sombrero
Y tan rápido como saca un sapo su lengua [153]

El amor alcanzaba el corazón de cuerdos y locos [154]

Conociste a Guy que galopaba
Cuando era militar
Conociste a Guy que galopaba
Cuando era artillero
En la guerra [155]

Eran buenos tiempos la época del cabo cartero
Más apretados estamos que en los autobuses
Y pasaban astros que remedaban a los obuses
Cuando de noche apareció la batería ecuestre
Conociste a Guy que galopaba
Cuando era militar
Conociste a Guy que galopaba
Cuando era artillero
En la guerra

Eran buenos tiempos Días inciertos y noches inciertas
Los pepinos dejaban en los maderos de los refugios
Algo de aluminio con el que te las ingeniaste
Para limar anillos inverosímiles hasta entrada la noche [156]

Conociste a Guy que galopaba
Cuando era militar
Conociste a Guy que galopaba
Cuando era artillero
En la guerra

Eran buenos tiempos la guerra continúa

Los Sirvientes de las piezas han limado anillo durante meses
El Conductor escucha al abrigo de los bosques [157]
La canción que una desconocida estrella repite

Conociste a Guy que galopaba
Cuando era militar
Conociste a Guy que galopaba
Cuando era artillero
En la guerra



Marie Laurencin, *La Semaine Sainte a Granada*, dibujo a lápiz

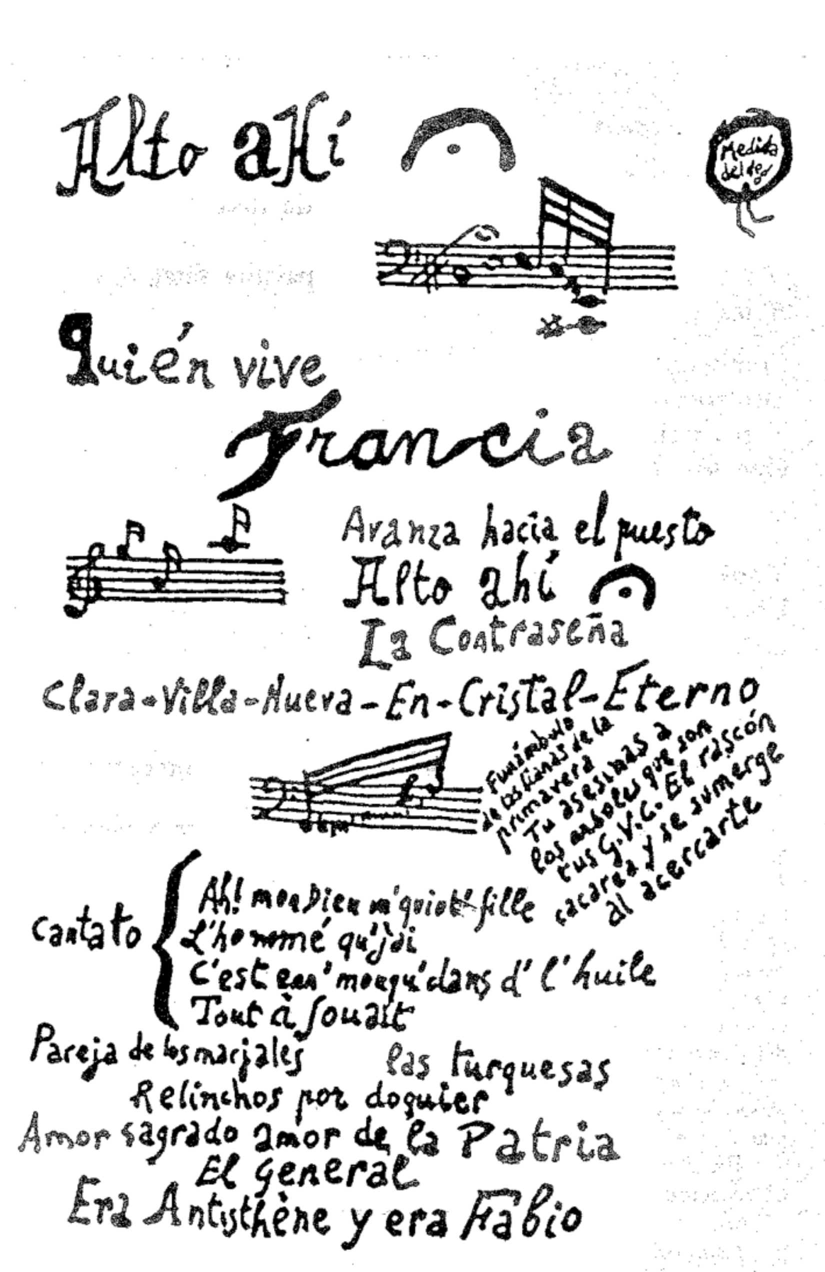
LLEGADO DE DIEUZE[158]

[Alto ahí
Medida del reg.
Quién vive
Francia
Avanza hacia el puesto
Alto ahí
La contraseña
Clara-Villa-Nueva-En-Cristal-Eterno

Funámbulo / de las lianas de la / primavera
Tú asesinas a / los árboles que son / tus G.V.C. El rascón / cacarea y se sumerege / al acercarte

Cantato
Ah! Mon Dieu m' quiot fille
L'homme qu' jai
C'est enn'mouq' dans
d' l'huile
Tout à fonait

Pareja de los marjales las turquesasa
Relinchos por doquier
Amor sagrado Amor de la Patria
El general
Era Anthistène y era Fabio]



Alto ahí
Medida del dedo
Quién vive
Francia
Avanza hacia el puesto
Alto ahí
La Contraseña
Clara-Villa-Nueva-En-Cristal-Eterno
Funámbulo
de los llanos de la
primavera
Tu asesinas a
los árboles que son
tus G.V.C. El rascón
cacarea y se sumerge
al acercarte
Cantato
Ah! mon Dieu m'quiott' fille
L'hommé qu'j'ai
C'est eun' mouqu' dans d' l'huile
Tout à souait
Pareja de los marjales
las turquesas
Relinchos por doquier
Amor sagrado amor de la Patria
El General
Era Antisthène y era Fabio

LA NOCHE DE ABRIL DE 1915

A L. de C.-C. **[159]**

EL cielo por los obuses de los Boches estrellado está
El maravilloso bosque en donde vivo ofrece un baile
La ametralladora toca una melodía de fusas
Pero sabéis la contraseña **[160]**
                                        ¡Eh! sí la palabra fatal
A las aspilleras A las aspilleras Dejad por ahí las piquetas

Como un astro trastornado en pos de sus estaciones
Corazón obús estallado tú silbabas tu romanza **[161]**
Y tus mil soles han vaciado los armones
Que los dioses de mis ojos colman en silencio

Te amamos oh vida y te irritamos

Maullaban los obuses un amor de delirio **[162]**
Un amor que muere más dulce es que los demás

Nada tu hálito en el río donde va a consumirse la sangre
Maullaban los obuses
                                        Escucha cómo cantan los nuestros
Púrpura amor saludado por quienes van a perecer
La primavera tan empapada la lamparilla el asalto
Llueve alma mía llueve pero llueven ojos muertos

Cuántos días Ulises hasta volver a Ítaca
Acuéstate sobre la paja y sueña con un hermoso remordimiento
Que por puro efecto del arte sea afrodisíaco

Pero
            cañones **[163]**
                                        de las briznas de paja donde duermes
Paradisíaco es el himno del futuro

FOGONAZOS

LA GRACIA EXILIADA[164]

VETE vete arco iris mío
Idos encantadores colores
Este exilio te es esencial
Infanta de tornasolados chales

Y exiliado está el arco iris
Ya que a quien lo irisa destierran
Pero ha levantado el vuelo una bandera
Para en el cierzo ocupar tu lugar

EL RIZO RECOBRADO[165]

EN su memoria recupera
El rizo de castaños cabellos
Te acuerdas hasta no creerlos
De nuestros dos extraños destinos

Del bulevar de La Chapelle
Del lindo Montmartre y de Auteuil
Recuerdo susurra ella
El día en que atravesé tu umbral

Cayó entonces como un otoño
El rizo de mi recuerdo
Y nuestro destino que te asombra
Se une al día que va a acabar

DESAIRE DE LA PALOMA[166]

FICCIÓN de la Anunciada
Navidad fue la Pasión
    Y qué encantadora y sabrosa era
    Esta renunciación

    Si la paloma apuñalada
    De sus desaires sangra aún
    Desplumo sus alas la idea
    Y el poema que tú fuiste

LOS FUEGOS DEL VIVAC

LAS agitadas fogatas de la acampada
Formas de sueño iluminan
Y de entre las ramas que se entrelazan [167]
Lentamente el ensueño se eleva

Éstos son los desdenes del lamento
Tan desgarrado como una gorguera [168]
El recuerdo y el secreto
De los que sólo el rescoldo queda

LAS GRANADINAS ARREPENTIDAS[169]

HAY dos de ellas pues en Granada
Que tu único pecado lloren
Aquí granadas arrojamos
    Que en huevos entallados se convierten

    Ya que gallos nacen de ellos Infanta
    Escúchales cantar sus desdenes
    Y qué conmovedora es la granada
    En nuestros espantosos jardines

TORBELLINO DE MOSCAS

UN jinete va por la llanura
En él piensa la muchacha
Y esta armada en Mitilene **[170]**
Allí está reluciente el alambre

Mientras cortaban la rosa ardiente
Sus ojos de repente han florecido
Pero qué sol la boca errante
A quién la boca había sonreído

EL ADIÓS DEL CABALLERO [171]

¡AH Dios! qué linda es la guerra
Con sus cantos sus largos asuetos
Este anillo yo lo he bruñido [172]
El viento se mezcla con vuestros suspiros

¡Adiós! aquí está la botasilla
En un recodo él desapareció
Y allí lejos murió mientras ella
Reía con el sorprendente destino

EL PALACIO DEL TRUENO

A través de la salida a la trinchera abierta en la creta
Contemplando la pared de enfrente que parece de turrón [173]
Se observa cómo a izquierda y derecha se evade el húmedo corredor desierto
En el que muere una pala tendida de rostro horrible con
dos ojos reglamentarios que sirven para amarrarla bajo los armones
Una rata retrocede a toda prisa mientras yo avanzo también a toda prisa [174]
Y la trinchera se va coronada de yeso sembrada de ramas
Como un fantasma hueco que añade vacío por donde blanquecino atraviesa
Y allá arriba el techo es azul y bien protege la mirada encerrada
entre algunas líneas rectas
Pero de la salida hacia aquí se encuentra el palacio tan nuevo
y que parece antiguo
El techo está hecho con traviesas de ferrocarril
Entre las que hay trozos de yeso y manojos de agujas de abeto
Y de vez en cuando caen cascotes de yeso como fragmentos de vejez
Al lado de la salida que un tejido suelto de una materia que
sirve generalmente para embalar cierra
Hay un agujero que sirve de atrio y lo que en él arde es un fuego semejante al alma
Tanto se arremolina y tan fugaz e inseparable de cuanto devora resulta
Los alambres por doquier se tienden sirviendo de jergón que sostiene unas tablas
Forman también ganchos y de ellos colgamos mil cosas
Como hacemos con la memoria
Morrales azules cascos azules corbatas azules guerreras azules
Fragmentos celestes tejidos de los más puros recuerdos
Y a veces flotan en el aire inciertas nubes de yeso

Sobre el tablero brillan unos cohetes detonadoras joyas
doradas de esmaltada cabeza [175]
Negras blancas rojas
Funámbulos que esperan su turno para seguir sus trayectorias
Y resultan un ligero y elegante adorno en esta morada subterránea
Adornada con seis camas dispuestas en herradura
Seis camas cubiertas con ricos capotes azules

Encima del palacio hay un alto túmulo de yeso
Y planchas de chapa ondulada
Río inmóvil de este dominio ideal
Pero privado de agua puesto que aquí no circula sino el fuego surgido de la melinita
El parque de flores de fulminato surge de los agujeros inclinados
Montones de campanas con los dulces sonidos de los rutilantes casquillos
Abetos elegantes y pequeños como en un paisaje japonés
A veces el palacio se ilumina con un quinqué de llama tan pequeña como un ratón
Oh palacio minúsculo como si te miraran por el extremo grueso de una lente
Pequeño palacio en el que todo se amortigua
Pequeño palacio en el que todo es nuevo nada nada antiguo
Y donde todo es precioso donde todo el mundo viste como un rey
Hay en un rincón una silla de montar a caballo sobre una caja
Un periódico del día se arrastra por el suelo
Y sin embargo todo parece viejo en esta nueva morada
De manera que se comprende que el amor por lo antiguo
El gusto por las antiguallas
Les venga a los hombres de los tiempos de las cavernas [176]
Todo era en ellas tan precioso y tan nuevo
Todo es en ellas tan precioso y tan nuevo
Que algo más antiguo o ya usado resulta allí [177]
Más precioso
Que aquello de lo que se dispone [178]
En este palacio subterráneo excavado en la creta tan blanca y

tan nueva

Y dos peldaños nuevos

Aún no tienen ni dos semanas

Están tan viejos y tan gastados en este palacio que parece antiguo sin imitar lo antiguo

Que vemos que lo más sencillo lo más nuevo es lo que se encuentra

Más próximo a lo que se denomina la antigua belleza

Y lo sobrecargado de adornos

Necesita envejecer para alcanzar la belleza que llaman antigua

Y que es la nobleza la fuerza el ardor el alma el desgaste

De lo que es nuevo y útil

Sobre todo si es algo sencillo sencillo

Tan sencillo como el pequeño palacio del trueno

FOTOGRAFÍA [179]

TU sonrisa me atrae como
Podría atraerme una flor
Fotografía eres el hongo pardo
Del bosque
Que forma su belleza
Las motas blancas son en él
Un claro de luna
En un pacífico jardín
Lleno de vivas aguas y de endiablados jardineros
Fotografía tú eres la humareda del anhelo
Que forma su belleza
Y hay en ti
Fotografía
Ciertos tonos lánguidos
Donde se escucha
Una melopea
Fotografía eres la sombra
Del Sol
Que forma su belleza

LA INSCRIPCIÓN INGLESA

ES algo tan tenue tan lejano
Que de puro pensar en ello se llega a materializarlo en exceso
Forma limitada por el mar azul
Por el rumor de un tren en marcha
Por el olor de los eucaliptos de las mimosas
Y de los pinos marítimos

Pero el contacto y el sabor [180]

Y la pequeña y vivaracha viajera inclinó bruscamente la
cabeza en el andén de la estación en Marsella
Y se fue
Sin saber
Que su recuerdo se cerniría
Sobre un bosquecillo de Champagne en el que un soldado se esfuerza
Ante el fuego de una acampada por evocar esta aparición [181]
A través de la humareda de corteza de abedul
Que huele a incienso mineano [182]
Mientras las azuladas volutas que ascienden
De un cigarro puro escriben el más tierno de los nombres
Pero los anillos de las culebras al deshacerse
También escriben el nombre conmovedor
Del que cada letra se enrosca como hermosa escritura inglesa [183]
Y el soldado no se atreve a culminar
El bilingüe juego de palabras que no deja de suscitar
Esta caligrafía silvestre y vernal [184]

EN LA CUEVA-REFUGIO

ME lanzo hacia ti y me parece que hacia mí también tú te lanzas
Una fuerza surge de nosotros un fuego sólido que nos funde
Y luego también hay una contradicción por la que no podemos descubrirnos
Frente a mí la pared de creta se desmorona **[185]**
Hay fracturas
Largas huellas de herramientas huellas lisas que parecen hechas en estearina **[186]**
Cantos de fracturas son arrancados al paso de los tipos de mi pieza
Por lo que a mí respecta tengo esta noche un espíritu hundido que está vacío **[187]**

Podría decirse que sin cesar por él se cae y sin tocar fondo
Y que nada hay en él donde agarrarse
Lo que por él cae y que allí vive es una especie de feos seres
que me hacen daño y no sé de dónde me llegan
Sí yo creo que vienen de la vida de una especie de vida que
se encuentra en el futuro en el futuro en bruto que
todavía no se ha podido cultivar o educar o humanizar
En ese gran vacío de mi alma falta un sol falta lo que ilumina
Es hoy es esta noche y no siempre
Felizmente es tan sólo esta noche
Los demás días yo me apego a ti
Los demás días me consuelo de la soledad y de todos los horrores
Imaginando tu belleza
Para alzarla por encima del universo extasiado
Luego pienso que en vano la imagino
No me es conocida a través de ningún sentido
Ni siquiera a través de las palabras
Y mi gusto por la belleza tan vano es pues **[188]**
Existes tú amor mío

O no eres sino una esencia que sin quererlo he creado
Para poblar la soledad
Eres acaso una diosa al estilo de las que los Griegos se
habían dotado para aburrirse menos
Yo te adoro oh mi diosa exquisita incluso si sólo en mi imaginación existes

COHETE [189]

ES mi tesoro el rizo de los negros cabellos de tu nuca
Te alcanza mi imaginación y la tuya hacia ella converge [190]
Son tus pechos los únicos obuses que amo
Tu recuerdo es el farol de señalamiento que en la noche nos sirve para apuntar

Al ver las anchas ancas de mi caballo pensé en tus caderas

Aquí están los soldados que hacia retaguardia van leyendo un diario

El perro del camillero vuelve con una pipa en su hocico

Un cárabo de alas leonadas con ojos apagados hocico de gatito
y de gato las zarpas [191]

Corre un ratón verde por entre el musgo

Se ha quemado el arroz en la marmita de acampada
Lo que quiere decir que hay que prestar atención a muchas cosas

Grita el megáfono
Alarguen el tiro

Alarguen el tiro amor de vuestras baterías

Medida de las baterías pesados címbalos [192]
Que los querubines locos de amor agitan
En honor del Dios de los Ejércitos

Un árbol desollado en lo alto de un collado

El ruido de los tractores que por el valle trepan

Oh mundo antiguo del siglo XIX lleno de altas chimeneas

tan hermosas y tan puras

Virilidades del siglo en que vivimos
Oh cañones

Cascos reventones de los obuses del 75 [193]
Repicad con piedad

DESEO

MI deseo es la región que ante mí se encuentra
Detrás de las líneas boches
Mi deseo también a mis espaldas está
Más allá de la zona militar

Mi deseo es el collado del Mesnil
Mi deseo allí donde disparo está
De mi deseo que se encuentra más allá de la zona militar
Yo no hablo hoy pero en él pienso

Colina del Mesnil en vano te imagino
Unas alambradas unas ametralladoras unos enemigos demasiado seguros de sí mismos
Demasiado metidos bajo tierra ya enterrados [194]

Ca ta clac tiros que alejándose mueren [195]

De guardia en la noche ya avanzada
La locomotora que tosiquea [196]
La chapa ondulada bajo la lluvia
Y bajo la lluvia mi borgoñota [197]

Escucha la tierra vehemente
Mira los resplandores antes de oír las explosiones
Y a ese obús que silba la demencia
O el tac tac tac monótono y seco a rebosar de asco

Yo deseo
Estrecharte en mi mano Mano de Massiges [198]
Tan descarnada en el mapa
La trinchera Goethe donde he disparado
Hasta sobre la trinchera Nietzsche he disparado
Desde luego no respeto gloria alguna
Noche violenta y violeta y oscura y a intervalos tan dorada

Noche tan sólo de los hombres

Noche del 24 de septiembre
Mañana el asalto
Noche violenta oh noche cuyo espantoso grito profundo se intensificaba de minuto en minuto
Noche que gritaba como una mujer que alumbra
Noche tan sólo de los hombres

CANTO DEL HORIZONTE EN CHAMPAGNE

Al Sr. Joseph Granié [199]

HE aquí el rosado pezón del verrugoso euforbio [200]
Y también la nariz de los soldados invisibles
Yo el horizonte invisible yo canto
Que los paisanos y las mujeres escuchen estas canciones
Y aquí está para empezar la cantinela del camillero herido

Blanco es el suelo azul lo torna la noche [201]
Sangra la crucifixión
Mientras sangra la herida
Del soldado de Promisión

Ladraba un perro maulla el obús
El mudo resplandor ha brotado
A saber si es graciosa la guerra [202]
Las máscaras no se han estremecido

Pero qué risa loca bajo la máscara
Eterna blancura de aquí
Donde lleva un casco la paloma
Y alza el vuelo el acero también

Solo estoy en el campo de batalla
Soy la blanca trinchera el bosque verde y rojizo
Maulla el obús
Te mataré
Tomad vida soldados de amarillos galones
Grandes artilleros bermejos como topos
Azul-real como los golfos mediterráneos
Aterciopelados con todos los matices del terciopelo
O malvas incluso o azul-horizonte como los demás [203]
O descoloridos

Acercaos con el casco puesto [204]
En pie cohete luminoso
Baila granadero agitando tus pinas
Alidadas de los triángulos de mira apuntad a los resplandores
Cavad hoyos niños de 20 años cavad hoyos
Esculpid las profundidades
Alzad el vuelo enjambres de los rubios como abejas aviones [205]
Yo el horizonte formo la rueda como un gran Pavo real
Escuchad cómo renacen los oráculos que habían cesado
El gran Pan ha resucitado
Champaña viril que la Champagne alegra
Hombres maduros muchachos
Camaleón de los motorizados cañones
Y vosotros quinta del 16
Chasquidos de las llegadas o bien blanca floración en los cielos
Yo estaba contento sin embargo aquello quemaba los párpados
Los oficiales cautivos querían ocultar sus nombres
Ojo del Bretón herido tendido en la camilla
Y que a los muertos gritaba a los abetos a los cañones
Rogad por mí Dios mío soy el pobre Pedro

Trincheras y rumor del cañón
En este mar de olas blancas
Loco estoico como Zenón [206]
Piloto del corazón dudoso avanzas

Bosquecillos de abetos
La nidada espera su comida [207]
Asoman hocicos de conejos
Como el verrugoso euforbio

Como el euforbio de aquí
Apenas el sol echa brotes [208]
Adoro como un Parsi [209]
A ese pequeñísimo sol de otoño

Un soldado casi un niño
Azul como el día que se escapa
Hermoso como mi triunfante corazón

Decía colocando su antigás [210]

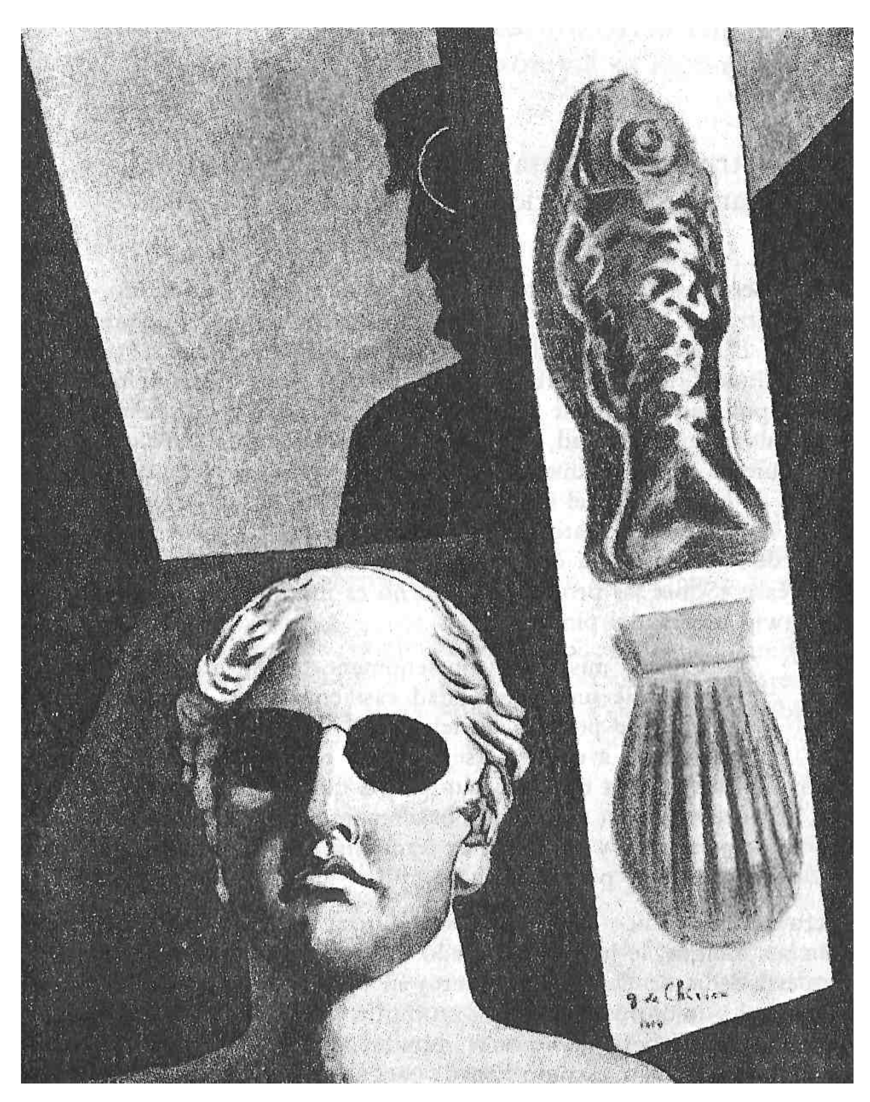
Mientras estamos ausentes
Cuántas muchachas se embellecen
Llega el invierno y paso a paso
Su belleza las ha de abandonar

Oh súbitos destellos de los disparos
Esta belleza que imagino
A falta de recuerdos
De vosotros extrae su origen

Pues ella no es sino el ardor
De la violenta batalla
Y del terrible fulgor
Se ha creado una ardiente musa

Largo rato mira él el horizonte
Cuchillos toneles de aguas
Unas antorchas encendidas se han cruzado
Yo el horizonte yo combatiré por la victoria

Soy el invisible que desaparecer no puede
Soy como la ola
Vamos abrid las esclusas para que me precipite y lo derrumbe todo



Giorgio de Chirico, *Retrato premonitorio de Guillaume Apollinaire*,óleo, 1914

OCÉANO DE TIERRA

A G. de Chirico [211]

HE construido una casa en mitad del Océano
Sus ventanas son los ríos que fluyen de mis ojos
Unos pulpos bullen allí donde los muros se cimientan [212]
Escuchad cómo late su triple corazón y a su pico que golpea los cristales
Húmeda morada
Ardiente casa
Estación rápida
Cantarína estación ,
Ponen huevos los aviones
Cuidado vamos a lanzar el ancla
Cuidado con la tinta que lanzamos [213]
Bueno sería que llegarais del cielo
La madreselva del cielo trepa
Los pulpos terrestres palpitan
Y por lo demás tantos y tantos somos nuestros propios sepultureros
Pálidos pulpos de las olas gredosas oh pulpos de pálidos picos
Alrededor de la casa está este océano que tú conoces
Y que jamás descansa

OBÚS COLOR DE LUNA

MARAVILLA DE LA GUERRA [214]

QUE hermosos esos cohetes que iluminan la noche
Trepan sobre su propia cumbre y se inclinan para mirar
Son damas que bailan con sus miradas a guisa de ojos brazos y corazones
He reconocido tu sonrisa y tu viveza

También es la cotidiana apoteosis de todas mis Berenices
cuyas cabelleras se han transformado en cometas
Doradas bailarinas de todo tiempo y de cualquier raza [215]
Bruscamente engendran niños a tiempo para su muerte [216]

Qué hermosos todos esos cohetes
Pero sería mucho más hermoso si hubiera más todavía
Si hubiera millones de ellos con un sentido completo y
relativo como las letras de un libro
Sin embargo es tan hermoso como si la propia vida surgiera de los moribundos

Pero aún sería más hermoso si hubiera más todavía
Los contemplo sin embargo como una belleza
que se muestra y al momento se esfuma
Me parece asistir a un gran banquete iluminado a giorno [217]
Es un banquete al que la tierra se invita [218]

Está hambrienta y grandes bocas pálidas abre
Hambrienta está la tierra y este es su caníbal festín de Baltasar [219]
Quién hubiera dicho que hasta ese punto se pudiera ser antropófago
Y que se necesitara tanto fuego para asar el cuerpo humano
Por ello hay en el aire un saborcillo empireumático que a fe mía
no resulta desagradable [220]
Pero más hermoso sería aún el festín si el cielo participara en él

con la tierra

Él sólo traga almas

Lo cual es una manera de no alimentarse

Y se contenta con hacer juegos malabares con fuegos multicolores

Pero en la dulzura de esta guerra me he deslizado con toda
mi compañía a lo largo de las largas trincheras [221]
Algunos gritos llameantes anuncian sin cesar mi presencia
He excavado el lecho por el que me deslizo ramificándome
en mil riachuelos que a todas partes van
Estoy en la trinchera de primera línea y sin embargo me encuentro en todas partes
o mejor dicho comienzo a estar en todas partes
Yo soy quien comienza esta historia de los siglos venideros [222]
Más ha de tardar en realizarse que la fábula de Ícaro volador [223]

Yo lego al futuro la historia de Guillaume Apollinaire
Que anduvo en la guerra y supo encontrarse en todas partes
En las felices ciudades de la retaguardia
En todo el resto del universo
En quienes pataleando en las alambradas mueren
En las mujeres en los cañones en los caballos
En el cénit en el nadir en los 4 puntos cardinales [224]
Y en el ardor singular de esta vela de armas

Y sin duda sería mucho más hermoso
Si yo pudiera imaginar que todas esas cosas en cuyo interior
por doquier me encuentro
Pudieran también ocuparme
Pero en este sentido aún no hemos llegado a nada
Porque si bien en todas partes estoy en estos momentos sin
embargo el único que en mí se encuentra soy yo

EJERCICIO [225]

HACIA un pueblo de retaguardia
Iban cuatro artilleros [226]
Estaban cubiertos de polvo
De la cabeza a los pies

Miraban la amplia llanura
Hablando entre ellos del pasado
Y sólo apenas se volvían
Cuando un obús había tosido

Los cuatro de la quinta del dieciséis
De antaño hablaban no de futuro
Así se prolongaba la ascesis
Que les adiestraba a morir

A ITALIA

A Ardengo Soffici [227]

EL amor conmovió mi vida igual que en la zona militar removemos la tierra
Yo alcanzaba la madurez cuando la guerra estalló
Y en este día de agosto de 1915 el más caluroso del año
Bien al abrigo en el hipogeo que yo mismo he excavado [228]
En ti pienso Italia madre de mis pensamientos

Y ya cuando von Kluck marchaba sobre París antes de lo del Marne [229]
Yo evocaba el saqueo de Roma por los Alemanes
El saqueo de Roma que describieron
Un Bonaparte el vicario español Delicado y el Aretino [230]
Me decía a mí mismo
Es posible que la nación
Que es la madre de la civilización
Contemple sin defenderla los esfuerzos que hacen para destruirla

Luego se han cumplido los tiempos se han abierto las tumbas [231]
Los fantasmas de los Esclavos siempre trémulos
Se han levantado al grito de A POR LOS TUDESCOS
Nosotros el invisible ejército de deslumbrantes gritos
Más dulces que la miel y más sencillos que un poco de tierra
Nosotros te volvemos benignamente la espalda Italia
Pero no te inquietes nosotros te amamos
Italia madre que eres también nuestra hija
Ahí estamos tranquilos y sin tristeza
Y si a pesar de las máscaras los sacos terreros los maderos nosotros cayéramos
Sabemos que otro ocuparía nuestro lugar
Y que los Ejércitos jamás han de perecer

No son largos los meses ni los días ni las noches
Lo es la guerra

Italia
Tú nuestra madre y nuestra hija algo así como una hermana
Como tú tengo para consolarme
El cuartillo de morapio
Que tanto nos diferencia de los Boches
Como tú tengo también el despegue de las compañías de perdigones de los 75
Al igual que tú carezco de ese orgullo sin alegría de los Boches y sé bromear
No soy tan excesivamente sentimental como esos desequilibrados
que no están a la altura de sus actos sin que sepan divertirse **[232]**
Nuestra civilización es más refinada que las cosas que utilizan
Está por encima de la vida confortable
Y de cuanto en arte e industria es superficial
Las flores son criaturas nuestras y no suyas
Incluso la flor de lis que en el Vaticano muere
Es infinita la llanura y blancas son las trincheras
Los aviones zumban igual que las abejas
En torno a los instantáneos rosas de los estallidos
Y las noches se han adornado con guirnaldas con deslumbramientos
Con burbujas con glóbulos de insospechados colores

Nosotros disfrutamos con todo hasta con nuestros sufrimientos
Nuestro humor es encantador el arrojo llega cuando es preciso
Somos socarrones porque sabemos hacernos cargo de las situaciones
Y no está más loco el que lanza granadas que quien monda patatas
Algo más que a nosotros te gustan las gestas y las resonantes palabras **[233]**
Tienes a tu disposición los sortilegios etruscos el sentido de
la majestad heroica y el valeroso honor individual
Nosotros sonreímos adivinamos lo que no se nos dice

somos despabilados e incluso quienes se desinflan
sabrían demostrar llegada la ocasión ese espíritu de
sacrificio que llaman valentía
Y voluptuosamente fumamos picadura [234]
Es de noche me encuentro en mi fortín iluminado por
electricidad de estaca [235]
En ti pienso país de los 2 volcanes
Saludo el recuerdo de las sirenas y de las escilas muertas a la altura de Messina [236]
Saludo al ecuestre Colleoni de Venecia [237]
Saludo la roja camisa
Te envío mi afecto Italia y me dispongo a aplaudir las
hazañas de tus quintos
No porque suponga que nunca haya de haber más felicidad
o desventura en este mundo
Sino porque igual que a ti me gusta pensar por mi cuenta y
los Boches me lo impedirían
Sino porque el gusto natural por la perfección que ambos
tenemos en común sería reemplazado por no sé qué
comodidades que me son indiferentes si les dejáramos hacer
Y sobre todo porque como tú yo sé yo quiero escoger y
ellos querrían obligarnos a dejar de escoger
Un mismo sino nos reúne en esta ocasión

No lo digo en general
Sino para cada uno de los tuyos Italia

No te limites a tomar las tierras irredentas
Pon tu destino en la balanza que es la nuestra

Como dardos lanzan sus resplandores los reflectores
semejantes a ojos de caracoles
Y los obuses al caer son perros que levantan tierra con sus
patas tras haber hecho sus necesidades

Nuestro invisible ejército es una hermosa noche constelada
Y cada uno de nuestros hombres es un astro maravilloso
Oh noche oh noche deslumbrante
Los muertos están con nuestros soldados

Los muertos están de pie en las trincheras [238]
O subterráneamente se deslizan hacia las Bien-Amadas
Oh Lille San Quintín Laon Maubeuge Vouziers
Lanzamos nuestras ciudades como granadas
Nuestros ríos son esgrimidos como sables
Nuestras montañas cargan como caballería

Recuperaremos las ciudades los ríos y las colinas
Desde la frontera helvética hasta las fronteras holandesas
Entre tú y nosotros Italia
Hay aldeas llenas de mujeres
Y en tu proximidad se encuentra la que yo adoro
Oh Hermanos de Italia

Olas nubes deletéreas
Metálicos despojos que por doquier os enmohecéis
Oh hermanos de Italia con vuestras plumas en la cabeza
Italia
Escucha cómo grita Lovaina mira cómo retuerce Reims sus brazos
Y ese soldado herido siempre erguido Arras

Y cantemos ahora a los muertos
A los vivos
A los oficiales a los soldados
A los chopos al cañón Rosalía al cohete a la hélice a la pala
a los caballos [239]
Cantemos los pálidos anillos los cascos
Cantemos a los muertos [240]
Cantemos a la tierra que bosteza de hastío
Cantemos y bromeemos
Durante años
Italia
Escucha cómo rebuzna el asno boche
Guerreemos golpeando con látigos
Hechos con los rayos del sol
Italia
Cantemos y bromeemos
Durante años

LA TRAVESÍA[241]

DEL lindo barco de Port-Vendres
Eran tus ojos los marineros
Y qué tiernas eran las olas
Por los parajes de Palos

Cuántos submarinos en mi alma
Navegan y van a la espera
Del soberbio navío en el que clama
El coro de tu ardiente mirada

HAY [242]

HAY un navío que se ha llevado a mi bienamada
Hay seis salchichas en el cielo y al caer la noche parecen
larvas de las que nacerían las estrellas
Hay un submarino enemigo que estaba resentido con mi amor
Hay mil pequeños abetos quebrados por los estallidos de
obús a mi alrededor
Hay un soldado que pasa cegado por los gases asfixiantes
Hay que hemos destruido todo en las trincheras de
Nietzsche de Goethe y de Colonia [243]
Hay que me consumo por una carta que se retrasa
Hay en mi cartera varias fotos de mi amor
Hay los prisioneros que con su semblante inquieto pasan
Hay una batería cuyos sirvientes se agitan en torno a las piezas
Hay el cabo cartero que llega al trote por el camino del Árbol aislado
Hay dicen un espía que merodea por aquí invisible como el
horizonte del que indignamente se ha disfrazado y con el que se confunde
Hay erguido como un lirio el busto de mi amor
Hay un capitán que ansiosamente espera las comunicaciones
radiotelegráficas sobre el Atlántico
Hay a medianoche algunos soldados que sierran tablas para los ataúdes
Hay unas mujeres que piden maíz a gritos ante un Cristo
ensangrentado en México
Hay la Corriente del Golfo que es tan tibia y tan benéfica
Hay un cementerio lleno de cruces a 5 kilómetros
Hay cruces por todas partes por aquí por allá
Hay higos chumbos en esos cactus en Argelia
Hay las largas manos flexibles de mi amor
Hay un tintero que yo había fabricado en una espoleta de
obús de 15 centímetros y que no han dejado enviar
Hay mi silla de montar expuesta a la lluvia
Hay los ríos que no remontan su cauce

Hay el amor que dulcemente me inflama
Había un prisionero boche que cargaba con su ametralladora a la espalda
Hay hombres por el mundo que jamás han estado en la guerra
Hay Hindúes que miran asombrados las campiñas occidentales [244]
Melancólicos piensan en aquellos de quienes se preguntan si les volverán a ver
Porque se ha extremado mucho durante esta guerra el arte de la invisibilidad

LA ESPÍA

PÁLIDA espía del Amor
Mi memoria apenas fiel
No dispuso para observar esta hermosa
Fortaleza sino de una hora un día

Te disfrazas
A tu antojo
Memoria espía del corazón
Ya no vuelves a encontrar la exquisita
Treta y sólo triunfa el corazón

Pero acaso la ves tú esta memoria
Con sus ojos vendados dispuesta a morir
Afirma que podemos creerla
Vencerá mi corazón sin combatir [245]

EL CANTO DE AMOR

HE aquí de qué se compone el canto sinfónico del amor
Hay en él el canto del amor de antaño
El rumor de los besos arrebatados de los amantes ilustres [246]
Los gritos de amor de las mortales violadas por los dioses
Las virilidades de los héroes fabulosos erectas como piezas antiaéreas
El preciado aullido de Jasón [247]
El canto mortal del cisne
Y el himno victorioso que los primeros rayos del sol
hicieron cantar a Memnón el inmóvil [248]
Está en él el grito de las Sabinas en el momento del rapto
Y también los rugidos de los felinos en celo por las junglas
El rumor sordo de las savias en alza de las plantas tropicales
El trueno de las artillerías que consuman el terrible amor
entre los pueblos
Las olas marinas donde la vida nace y la belleza

Ahí está el canto de todo el amor del mundo.

IGUAL QUE LAS CIGARRAS[249]

[gentes del sur/ gentes del sur vosotros no habéis / gentes del sur vosotros no habéis

pues mirado a las cigarras que vosotros

no sabéis cavar que vosotros no sabéis alumbraros ni ver

Qué os falta pues para ver tanto como las cigarras

Pero vosotros sabéis todavía beber como las cigarra oh gentes del sur

gentes del sol gentes que deberíais saber cavar y ver tanto como

al menos tanto como las cigarras ¡Cómo! sabéis beber y no sabéis ya

mear útilmente como las cigarras

caváis véis bebéis meáis como las cigarras

gentes del sur hay que cavar ver beber mear igual que las cigarras

para cantar como ellas

El día gloriosos será aquél en que sepáis cavar para al fin salir ante el sol

gentes del sur no sabéis Pe
gentes del su cavar que ro
sur vosotros vosotros no vosotros
no habéis pues sabéis sabéis
mirado a alumbraros ni todavía
las cigarras ver Qué os beber co el día
que vosotros falta mo las ci glorioso
pues para garras oh se
ver tan gentes del su *c* rá
to co r gentes del *avaís* a
como las sol gentes que *véis be* quél
ciga deberíais saber *béis meáis* en
rras cavar y ver *como* que
tanto como al *las ciga* se
menos tanto *rras* país
como las cigarras ca
¡Cómo! sabéis *gentes del Sur hay que* var
beber y no sabéis *cavar ver beber* para
ya mear útil *mear igual que* al fin
mente como las *las cigarras* sa
cigarras LA ALEGRÍA *para can* lir
A D O R A B L E *tar com* ante
D E L A P A Z *o ellas* el
S O L A R sol

SIMULTANEIDADES

RETUMBAN en la noche los cañones
Olas podrían parecer tempestad
De los corazones en los que un gran hastío despunta [250]
Hastío que siempre se repite

Él observa cómo llegan allá lejos
Los prisioneros La hora es tan dulce
En ese gran ruido amortiguado muy bajo
Muy bajo que sin sacudidas crece

Su casco guarda entre sus manos
Para saludar la remembranza
De los lirios las rosas los jazmines
Abiertos por los jardines de Francia

Y con el antigás enmascarado [251]
En unos cabellos tan oscuros piensa
Pero quién pues le espera acaso en el andén
Oh vasto mar de malvas sombras [252]

Hermosas nueces del vivo nogal
En vano os varea la gran locura
Morenilla escucha cómo gorjea
El paro en tu hombro

Nuestro amor es un fulgor
Que un proyector del corazón dirige
Hacia el ardor parejo al corazón
Que sobre el alto Faro se erige

Oh faro-flor de mis recuerdos
Los negros cabellos de Madeleine
Los atroces resplandores de los disparos
Añaden su repentina claridad

A tus hermosos ojos oh Madeleine

ALGODÓN EN LOS OÍDOS [253]

[Tantos explosivos en el punto VITAL!
escribe una palabra si te atreves
Los puntos de impacto en mi alma siempre en guerra
Tu rebaño feroz escupe el fuego
? OH MEGÁFONO]

Tantos explosivos en el punto **VITAL!**

s

ve

re *guerra*

at

en

te

siempre

si

alma

palabra *mi*

fuego

una *en*

el

Escribe *de impacto*

escupe

puntos

feroz

? *Los*

rebaño

Tu

OHMEGÁFONO

Quienes regresaban de la muerte
Esperaban otra similar
Y todo lo que llegaba del norte
Iba a ensombrecer el sol
          Pero qué queréis
                  es su destino
                  Allô la truie[254]
Será cuando toquen diana

ALLÔ LA TRUIE

El centinela de lejana mirada
El centinela de lejana mirada
Y el refugio se llamaba
LOS CENOBITAS
T RA N Q U I L O S[255]



LOS CENOBITAS TRANQUILOS

El centinela de lejana mirada el centinela de lejana mirada
Allô la truie

Tantas y tantas amapolas
De dónde tanta sangre se ha derramado
Qué es lo que se echa al gaznate [256]
Rediós se ha emborrachado
Y sin morapio ni aguardiente
Con agua
Allô la truie

El silencio de los fonógrafos
Ametralladoras de los cines
Piafa impaciente allá abajo toda la compañía
Flores de fuego fulgores-escarchados
Pues el cañón estaba sediento
Allô la truie
Y las trayectorias encabritadas
Traspiés de soles-enanos [257]
Con tantas canciones desgarradas

Está la Estrella del Bénin [258]
Pero tantos obuses [259]
Crees tú que habrá guerra
Allô la truie
¡Ah! por favor
Amigo Inglés
¡Ah! qué feo es
Tu hermano tu hermano tu hermano de leche

Y yo comía pan de Génova
Respirando sus gases lacrimógenos
Ponte algodón en las orejas

D'siré

Luego fue esta flor sin nombre
Apenas un hálito un recuerdo
Cuando se fueron los cañones
Girando sus ruedas la hora de correr
Otras barbas tiene la ballena
Estallidos a quienes marchitamos [260]

Pero ponte algodón en las orejas
Evidentemente a las banderolas
De los señaladores
Allô la truie

Aquí la música militar toca [261]
Cualquier cosa
Y cada cual recuerda una mejilla
Rosa
Porque hasta las músicas enérgicas
Tienen un no sé qué de desgarrador cuando se las escucha en la guerra

Escucha si llueve escucha si llueve [262]

y	sol	de	con	la
es	da	Flan	fun	llu
cu	dos	des	díos	via
chad	cie	a	con	tan
caer	gos	go	el	sua
la	per	ni	ho	ve
llu	di	zan	ri	la
via	dos	te	zon	llu
tan	en	ba	te	via
sua	tre	jo	be	tan
ve	los	la	llos	dul
y	ca	fi	se	ce
tan	ba	na	res	
dul	llos	llu	in	
ce	de	via	vi	
	Fri	tan	si	
	gia	sua	bles	
	ba	ve	ba	

<table>
<tr><td>jo</td><td>y</td><td>jo</td></tr>
<tr><td>la</td><td>tan</td><td>la</td></tr>
<tr><td>lu</td><td>dul</td><td>fi</td></tr>
<tr><td>na</td><td>ce</td><td>na</td></tr>
<tr><td>lí</td><td></td><td>llu</td></tr>
<tr><td>qui</td><td></td><td>via</td></tr>
<tr><td>da</td><td></td><td></td></tr>
</table>

[Y escuchad caer la lluvia tan suave y tan dulce

soldados ciegos perdidos entre los caballos de Frisia bajo la luna líquida

de Flandes agonizante bajo la fina lluvia tan suave y tan dulce

confundíos con el horizonte bellos seres invisibles bajo la fina lluvia

la lluvia tan suave la lluvia tan dulce]

y
es
cu
chad
caer
la
llu
via
tan
sua
ve
y
tan
dul
ce

sol
da
dos
cie
gos
per
di
dos
en
tre
los
ca
ba
llos
de
Fri
sia
ba
jo
la
lu
na
lí
qui
da

de
Flan
des
a
go
ni
zan
te
ba
jo
la
fi
na
llu
via
tan
sua
ve
y
tan
dul
ce

con
fun
díos
con
el
ho
ri
zon
te
be
llos
se
res
in
vi
si
bles
bajo
la
fi
na
llu
via

la
llu
via
tan
sua
ve
la
llu
via
tan
dul
ce

Los largos pasadizos por los que caminas
Adiós a los refugios de artilleros
Volverás a encontrar
La trinchera de primera línea
Los elefantes de los parapetos contra metralla **[263]**
Una veleta maligna
Y las miradas de los cansados centinelas
Que velan el insigne silencio
No ves tú que venga nada

por
el
Pe
ris
co
pio

La bala que al silencio ofende
Los proyectiles de artillería que se deslizan
Como un río aéreo
No os pongáis más algodón en las orejas
Ya no vale la pena
Más bien llamad de una vez a Napoleón a la torre
Allô

El gesto menudo del soldado que se rasca el cuello allí donde los piojos le pican
La ola **[264]**
En las cuevas
En las cuevas

LA CABEZA ESTRELLADA

LA MARCHA[265]

Y sus rostros estaban pálidos
Y sus sollozos se habían quebrado
Como la nieve de puros pétalos
O bien como tus manos sobre mis besos
Caían las hojas de otoño

EL VENDIMIADOR CHAMPAÑÉS

LLEGA el regimiento

El pueblo está casi dormido en la luz perfumada

Un sacerdote encasquetado [266]

Es o no una artillería la botella champañesa [267]

Las cepas de viña como el armiño en un blasón [268]

Buenos días soldados

Les he visto que a la carrera pasaban y volvían a pasar

Buenos días soldados botellas champañesas en las que la sangre fermenta

Os quedaréis aquí algunos días y luego volveréis a subir a primera línea

Escalonados como las cepas de viña

Por doquier envío mis botellas como obuses de una encantadora artillería

Rubia es la noche oh vino rubio

Un vendimiador cantaba inclinado sobre su viña

Un vendimiador sin boca en el fondo del horizonte

Un vendimiador que era él mismo la viviente botella

Un vendimiador que sabe lo que es la guerra

Un vendimiador champañés que es un artillero

Ahora es por la noche y jugamos a hacer diana [269]

Luego los soldados se irán allá arriba

Donde la Artillería descorcha sus escasamente espumosas botellas

Venga Adiós señores procuren volver

Pero nadie sabe lo que puede ocurrir

POSTAL[270]

DESDE debajo de la tienda te escribo
Mientras muere este día de verano
En el que floración deslumbrante
En el cielo apenas azuleado
Un cañoneo esplendente
Se mustia antes de haber sido

ABANICO DE SABORES[271]

[Atolones singulares de Brownings qué gusto vivir Ah!

Esos largos versicolores En los galciares solares

1 pajarito chiquitín sin cola y que echa a volar en cuanto se le coloca una

Mis tapices del sabor manzanas de oscuros sonidos

y tu boca con su aliento

azur

oídos oídos el FONÓGRAFO oídos oídos EL ALOE reventar

y esa pequeña flauta]

Atolones singulares
de brownings que
gusto
vivir
Ah!

Esos lagos versicolores
En los glaciares solares

1 paja
rito chi
quitín sin
cola y que
echa a volar
en cuanto
se le co
loca
una

Mis tapices del sabor monzones de oscuros sonidos

y tu boca con su aliento

azur

oidos oidos el grito los pasos el fo
NOGRAFO oidos oidos EL ALOE
reventar y esa pequeña flauta

RECUERDOS [272]

DOS lagos negros
Entre un bosque
Y una camisa puesta a secar

Boca abierta ante un armonio
Era una voz hecha de ojos
Mientras él arrastra a la chiquillería

Una pequeñísima anciana de puntiaguda nariz
Yo admiro el calentador esmaltado en azul
Pero la rata penetra en el cadáver y en él se queda

Un señor en mangas de camisa
Se afeita cerca de la ventana
Cantando una tonadilla que no conoce muy bien
Lo cual forma toda una ópera

Tú que hacia el rey te vuelves
Acaso Dios seguiría queriendo morir

EL FUTURO [273]

LEVANTEMOS la paja
Miremos la nieve
Escribamos cartas
Esperemos órdenes

Fumemos en pipa
Pensando en el amor
Ahí están los gaviones [274]
Miremos la rosa

La fuente no se ha agostado
Tampoco el oro de la paja se ha empañado
Miremos la abeja
Y no pensemos en el futuro

Miremos nuestras manos
Que son la nieve
La rosa y la abeja
Y también el futuro

UN PÁJARO CANTA

UN pájaro canta no sé dónde
Es así lo creo tu alma que vela
Entre todos los pobres soldados [275]
Y el pájaro mi oído encanta

Escucha tiernamente canta
No sé en qué rama
Y por doquier me encanta
Noche y día domingo y semana [276]

Pero qué decir de este pájaro
Qué decir de las metamorfosis
En el arbolillo del alma en canto
Del corazón en cielo del cielo en rosas

Es el amor el pájaro de los soldados
Y mi amor es una muchacha
Menos perfecta es la rosa y sólo para
Mí el pájaro azul se deshace cantando [277]

Pájaro azul como el azul corazón
De mi amor de corazón celeste
Tu tan dulce canto repíteselo
A la ametralladora funesta

Que en el horizonte restalla y luego
Son éstos acaso los astros que sembramos
Así pasan los días y las noches
Amor azul como el propio corazón

CABALLOS DE FRISA[278]

DURANTE el blanco y nocturno noviembre
Mientras los árboles destrozados por la artillería
Envejecían aún bajo la nieve
Y apenas parecían caballos de frisa
Rodeados por olas de alambradas
Renacía mi corazón como un árbol en primavera
Un árbol frutal en el que se abren
Las flores del amor

Durante el blanco y nocturno noviembre
Mientras espantosamente cantaban los obuses
Y exhalaban las muertas flores de la tierra
Sus mortales olores
Yo en cambio describía cada día mi amor a Madeleine
Pálidas flores pone la nieve en los árboles
Y adorna con vellos de armiño los caballos de frisa
Que por doquier se ven
Siniestros y abandonados
Mudos caballos
No caballos alhambreños sino alambrados[279]
Y repentinamente yo les doy vida
Como rebaño de lindos caballos píos
Que hacia ti se dirigen como blancas olas
Por el Mediterráneo
Y te llevan mi amor
Rosalirio oh pantera oh palomas estrella azul
Oh Madeleine
Te amo con deleites
Si imagino tus ojos imagino frescos manantiales
Si pienso en tu boca las rosas se me aparecen
Si imagino tus senos desciende el Paráclito[280]
Oh doble paloma de tu pecho
Y viene a desatar mi lengua de poeta

Para volverte a decir
Te amo
Es tu rostro un ramillete de flores
Hoy te veo no Pantera
Sino Todaflor
.Y yo te respiro oh Todaflor mía
Todos los lirios crecen en ti como cánticos de amor y de alborozo
Y esos cantos que emprenden el vuelo hacia ti
A tu lado me conducen
A tu hermoso Oriente en el que los lirios
En palmeras se transforman que con sus bellas manos
Me indican que vaya
El cohete se abre flor nocturna
Cuando es de noche
Y vuelve a caer como una lluvia de amorosas lágrimas
De lágrimas felices que la alegría hace derramar
Y te amo como tú me amas
Madeleine

CANTO DEL HONOR

EL POETA

RECUERDO esta noche aquel drama indio
El Cochecito del Niño aparece un ladrón
Que piensa antes de hacer un boquete en el muro
Qué forma conviene darle a la fractura
De manera que la belleza no resulte dañada
Ni siquiera en el momento de un crimen
Y creo que nosotros tendríamos
En el instante de perecer nosotros poetas nosotros hombres
Un cuidado semejante en la guerra en la que nos encontramos

Pero aquí como en cualquier otro lugar yo lo sé la belleza
No es casi siempre sino la simplicidad
Y a cuántos he visto que muertos en la trinchera
Permanecían erguidos y con la cabeza inclinada
Apoyándose sencillamente contra el parapeto

Vi una vez a cuatro de ellos cuando un único obús les hería
Así se mantuvieron largo tiempo muertos y bien gallardos
Con el aspecto ladeado de cuatro torres de Pisa

Desde hace diez días en lo profundo de un corredor demasiado estrecho
Entre los escombros y el fango y el frío
Entre la carne doliente y en la podredumbre
Ansiosos guardamos la carretera de Tahure [281]

Tengo para sufrir más corazones que los tres del pulpo
Vuestros corazones están todos en mí yo siento cada herida
Oh mis dolientes soldados oh heridos de muerte

Es tan hermosa esta noche en la que arrulla la bala
Todo un río de obuses sobre nuestras cabezas fluye
A veces un cohete ilumina la noche

Es una flor que se abre y luego se desvanece
Se lamenta la tierra y como una marea
Se alza cantando la ola en mi refugio de greda
Morada del insomnio inseguro hogar
De la Alerta la Muerte y la Comezón

LA TRINCHERA

Oh muchachos a vosotros me ofrezco como una esposa
Poderoso es mi amor amo hasta la muerte
Agazapada en lo profundo del suelo celosa os espío
Y mi cuerpo no es en suma más que un prolongado beso que muerde

LAS BALAS

De nuestras colmenas de acero salgamos a todo volar
Abejas el botín que sangriento pone miel
Sobre los dulces rayos de un día que siempre resucita
De ese jardín exquisito procede la humanidad
Floreada de inteligencia perfumada de belleza

EL POETA

En vano vino pues el Cristo entre los hombres
Puesto que ríos de sangre limitan los reinos
Y hasta del Amor conocemos la crueldad
Por ello es preciso al menos pensar en la Belleza
Lo único que aquí abajo no es jamás perverso
Cien nombres tiene en la lengua francesa
Gracia Virtud Valor Honor y todo ello no es
Sino la propia Belleza

FRANCIA

Poeta hónrala
Afán de la Belleza no afán de la Gloria
Pero la perfección no es acaso la Victoria **[282]**

EL POETA

Oh poetas de los tiempos futuros oh cantores
Canto la belleza de todos nuestros dolores
He retenido algunos de sus rasgos pero habéis de saber mucho mejor
Infundir un sublime sentido a las gestas gloriosas
Y establecer la grandeza de estas muertes piadosas

Uno su cuerpo distiende lanzando granadas
Otro ardiente en la refriega nutre los tiroteos
otro balanceando sus brazos lleva cubos de vino
Y el capellán dice el divino secreto

Yo interpreto para todos la dulzura de las tres notas
Que lanza una oropéndola cañón cuando sollozas

Quién podrá nunca saber cuántas veces he llorado
Generación mía por tu muerte sagrada

Toma mis versos oh Francia mía Porvenir Multitud
Cantad lo que yo canto un canto puro el preludio
De los cantos sagrados que la belleza de nuestra época
Sabrá inspiraros más puros más radiantes
Que los que esta noche me esfuerzo por modular
En honor del Honor la belleza del Deber

17 de diciembre de 1915

JEFE DE SECCIÓN

ARDORES de tormento ha de tener mi boca [283]

Mi boca será para ti un infierno de dulzura y seducción [284]

Los ángeles de mi boca en tu corazón triunfarán

Los soldados de mi boca al asalto te han de tomar

Los sacerdotes de mi boca tu belleza incensarán

Como una región durante un terremoto tu alma se ha de agitar

Tus ojos estarán entonces henchidos de todo el amor que se ha acumulado

en las miradas de la humanidad desde que ésta existe

Mi boca ha de ser un ejército contra ti un ejército lleno de contrastes [285]

Variado como un mago que sus metamorfosis sabe variar

La orquesta y los coros de mi boca mi amor te han de decir

De lejos te lo susurra

Mientras yo espero con los ojos fijos en el reloj el minuto señalado para el asalto

TRISTEZA DE UNA ESTRELLA

UNA hermosa Minerva de mi cabeza ha nacido [286]
Una estrella de sangre para siempre me corona
La razón está en el fondo y el cielo en la cumbre
De la cabeza en la que desde hace tiempo tú te armabas Diosa

Por eso no era el peor de mis males
Este agujero casi mortal y que se ha estrellado [287]
Pero la secreta desdicha que nutre mi delirio
Es mucho mayor que la que jamás alma alguna haya ocultado

Y conmigo llevo este ardiente sufrimiento
Como la luciérnaga mantiene su cuerpo inflamado
Como Francia palpita en el corazón del soldado
Y en el corazón del lirio el polen perfumado

LA VICTORIA

CANTA un gallo yo sueño y agita el ramaje
Sus hojas semejantes a pobres marineros

Alados y girando como Ícaro el inconsistente [288]
Unos ciegos gesticulantes como hormigas
Bajo la lluvia se miraban en los reflejos de la acera

Sus risas arracimadas como uva [289]

No salgas más de mi casa diamante que hablabas [290]
Duerme suavemente estás en tu casa todo te pertenece
Mi lecho mi lámpara y mi casco agujereado

Miradas preciosos zafiros tallados en los alrededores de Saint-Claude [291]
Eran los días una pura esmeralda

Te recuerdo ciudad de los meteoros
Que en el aire florecían durante esas noches en las que nada duerme [292]
Jardines de la luz en los que recogí ramilletes

Harto debes estar de asustar a este cielo
Que conserve su hipo

Es difícil imaginar
Hasta qué punto vuelve el éxito estúpida y tranquila a la gente
En el instituto de jóvenes ciegos preguntaron
No tienen quizás algún joven ciego alado [293]

Oh bocas en busca anda el hombre de un nuevo lenguaje
Sobre el que el gramático de cualquier lengua nada tendrá que decir

Y esas viejas lenguas tan próximas a la muerte se hallan
Que realmente sólo por inercia y por falta de audacia
Las hacemos servir todavía para la poesía

Pero son como enfermos abúlicos
La gente a fe mía con rapidez se habría de acostumbrar al mutismo
Más que suficiente resulta la mímica en el cine

Pero empeñémonos en hablar
Removamos la lengua
Escupamos **[294]**
Queremos sonidos nuevos sonidos nuevos sonidos nuevos
Queremos consonantes sin vocales
Consonantes que ventoseen sordamente
Imitad el sonido de la peonza **[295]**

Dejad burbujear un sonido nasal y continuo
Chasquead vuestra lengua
Servios del sordo ruido de quien come sin educación
El carraspeo aspirado del salivazo compondría también una hermosa consonante **[296]**

Los distintos pedos labiales volverían trompeteantes vuestras palabras
Acostumbraos a eructar a voluntad
Y qué grave letra como un tañido de campana
Atraviesa nuestras memorias
No amamos lo suficiente la alegría
De ver las hermosas cosas nuevas
Oh amiga mía apresúrate
Has de temer que un día un tren no te conmueva
Ya
Míralo más rápidos para ti
Esos ferrocarriles que circulan
Pronto han de salir de la vida
Han de ser ridículos y hermosos

Dos lámparas ante mí arden

Como dos mujeres que ríen
Tristemente inclino la cabeza
Ante la ardiente burla [297]
Esa risa se extiende
Por doquier
Hablad con las manos chasquead vuestros dedos
Golpead vuestra mejilla como si fuera un tambor
Oh palabras
Por el arrayanal van siguiendo

Al Eros y al Anteros llorando [298]
El cielo de la ciudad soy yo

Escuchad el mar

El mar que a lo lejos gime y grita en soledad
Mi voz fiel como la sombra
Quiere al cabo ser la sombra de tu vida
Quiere ser oh viviente mar infiel como tú

El mar que a innumerables marineros ha traicionado
Engulle mis grandes gritos como dioses ahogados
Y el mar al sol sólo tolera la sombra
Que las alas extendidas de los pájaros proyectan

La palabra es repentina y es un Dios que tiembla
Adelántate y sosténme yo añoro las manos
De quienes las tendían y juntos me adoraban
Qué oasis de brazos ha de acogerme mañana
Conoces tú acaso la alegría de contemplar cosas nuevas

Oh voces yo hablo el lenguaje del mar [299]
Y en el puerto la noche de las últimas tabernas
Yo que más obstinado soy que la hidra de Lerna [300]

La calle en la que nadan mis dos manos
Que con dedos sutiles registran la ciudad [301]
Se va pero quién sabe si mañana
La calle se inmovilizara

Quién sabe dónde mi camino se habría de encontrar
Piensa que los ferrocarriles
Pronto estarán anticuados y abandonados
Mira

La Victoria ante todo ha de consistir
En ver muy a lo lejos
En verlo todo
De cerca
Y en que todo tenga un nombre nuevo **[302]**

LA BONITA PELIRROJA[303]

AQUÍ estoy ante todos como un hombre en todo su juicio
Que conoce la vida y de la muerte cuanto un vivo puede conocer
Experimentado en los dolores y las alegrías del amor
Que ha sabido a veces imponer sus ideas
Conocedor de varias lenguas
Que ha viajado no poco
Y ha visto la guerra en Artillería y en Infantería
Herido en la cabeza trepanado bajo cloroformo
Que ha perdido a sus mejores amigos en la pavorosa lucha
Yo sé sobre lo antiguo y lo nuevo cuanto un único hombre podría de ambos saber
Y sin que esta guerra me inquiete hoy
Entre nosotros y para nosotros amigos míos
Yo juzgo esta antigua querella entre tradición e invención
Entre el Orden y la Aventura
Vosotros cuya boca está hecha a imagen de la de Dios
Boca que es propiamente orden[304]
Sed indulgentes al compararnos
Con quienes fueron la perfección del orden
Nosotros que por doquier la aventura buscamos

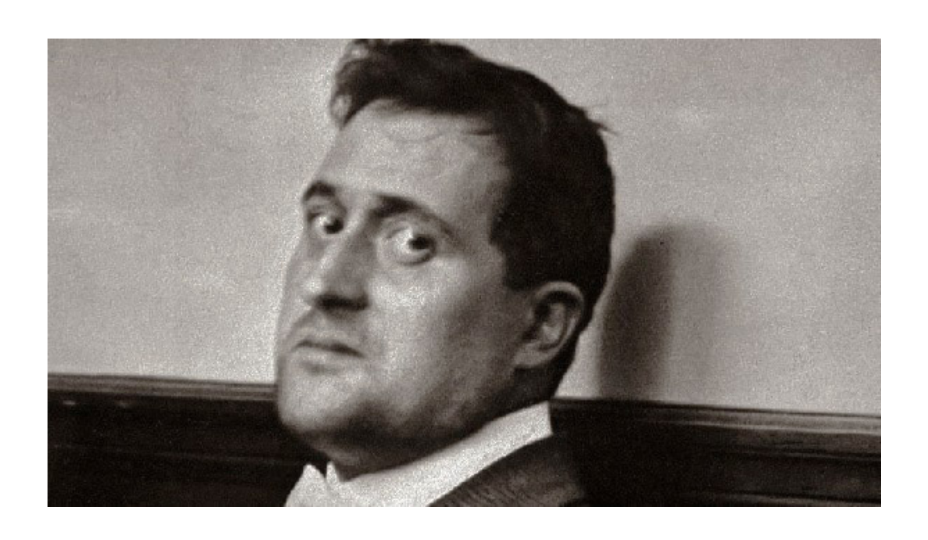
No somos nosotros enemigos vuestros
Queremos ofreceros amplios y extraños parajes
En los que el misterio en flor se entrega a quien quiere cogerlo[305]
Hay en ellos fuegos nuevos colores nunca vistos
Mil quimeras imponderables
Que es preciso realizar
Queremos explorar la bondad región enorme en la que todo enmudece
También está el tiempo que se puede disipar o restaurar
Apiadaos de nosotros que combatimos siempre en las fronteras
De lo ilimitado y de lo venidero

Piedad para nuestros errores piedad para nuestros pecados

Aquí está llegando el verano la violenta estación
Y mi juventud ha muerto como la primavera
Oh Sol es la hora de la ardiente Razón
Y yo espero
Para seguirla siempre la forma noble y dulce
Que para que a ella sola ame reviste
Llega y me atrae como a un hierro el imán
Tiene el aspecto encantador
De una adorable pelirroja

Diríase que sus cabellos de oro son
Un bello y duradero relámpago
O el pavoneo de esas llamas
En las rosas de té que se marchitan

Pero reíd reíd de mí
Hombres de todas partes sobre todo gentes de aquí
Pues hay tantas cosas que no me atrevo a deciros
Tantas cosas que no me dejaríais decir
Apiadaos de mí



Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Kostrowicki (Roma, 26 de agosto de 1880 – París, 9 de noviembre de 1918), conocido como Guillaume Apollinaire o, simplemente, Apollinaire, fue un poeta, novelista y ensayista francés. En 1912 publicó Alcoholes. Del mismo año data Los pintores cubistas. En 1914, al estallar la primera guerra mundial, ingresó en las filas del ejército francés como voluntario, siendo herido en 1916. De regreso a París publicó El poeta asesinado, y en 1918, poco antes de morir, sus famosos Caligramas. Las hazañas de un joven Don Juan fue escrita por Apollinaire entre 1910 y 1913, es decir, en la misma época que Las once mil vergas. Se trata de un texto radicalmente pornográfico, con toda probabilidad escrito por encargo y para subsistir. En «El Castillo», escenario donde se desenvuelven las infinitas posibilidades de satisfacción del ardor de Roger —el bello y precoz protagonista de esta obra—, Apollinaire desarrolla toda su desenfrenada imaginación erótica, al servicio de un único propósito: exponer al lector, como si de un pequeño fresco orgiástico se tratara, sensaciones, deseos, perversiones, etc. El erotismo de Las hazañas de un joven Don Juan, con su atmósfera de carnal efervescencia, forma parte de toda una tradición, la del género pornográfico abordado por autores literariamente consagrados.

Notas

[1] La expresión recuerda literalmente el verso de «Zone», en *Alcools*: «Tu es tres pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize». Éste —en realidad su nombre es René Dupuy— reaparecerá en esta obra en «La paloma apuñalada y el surtidor». Apollinaire y él se conocieron en 1889 (el poeta tenía 9 años, su amigo casi dos más), asistiendo a las clases del colegio católico Saint-Charles, en Mónaco. En su clase, dicho curso, Dauze obtendría todos los primeros premios, Apollinaire los segundos. La relación entre ambos se había de mantener: *Les Soirées de Paris* contaría como fundadores con Apollinaire, Billy, Salmon, Tudesq y Dalize. La mayor parte del texto de *La Rome des Borgia*, aunque la obra apareciera firmada por Apollinaire, fue producida por Dalize. El 1-IX-1917, Apollinaire había de publicar algunos recuerdos personales y las circunstancias de la muerte de Dalize en una *anecdotique* conmovedora (*Anecdotiques*, págs. 237-241). Habitual de Montparnasse, había comenzado una carrera literaria sobre la que el poeta, a pesar de su amistad, no se hacía grandes ilusiones. En el artículo reseñado, escribía:

Lo que caracterizaba el talento de René Dalize y que, si hubiera vivido, debía conferirle una personalidad singular y un lugar propio como autor dramático, es cierto ingenio apto pata expresar, con una concisión y un espíritu de síntesis asombrosos, el carácter desconcertante de una época inquieta hasta el exceso y en efervescencia por las sorprendentes novedades… < <

[2] En cursiva en el original, el poeta lo publicaría en *Montjoie*, núm. 5, el
14-IV-1913.
A pesar del «trayecto de lectura» a que nos referíamos en la introducción, Apollinaire no respeta la cronología de composición en el ordenamiento de los poemas. De ahí que resulte significativo —como ocurre con el poema liminar de *Alcools*, «Zone», escrito el último de ellos— su lugar en la recopilación. Así, cabe destacar el hecho de que se trata de un ejercicio de dominio del espacio. El poeta, siempre obsesionado por las operaciones subversivas de las coordenadas espaciales y temporales, en pos de una simultaneidad y ubicuidad reunidas, y movido por el dinamismo expansivo y centrífugo de su invasión del espacio, parece destacar la función comunicativa que, por otra parte, le permite operar un distanciamiento, con matices a menudo esquizoides, que se encuentra en la base del narcisismo. Tiempos nuevos que permiten dominar el espacio: tal resulta ser la clave de esta composición que abre una obra marcada por la irrupción de una época nueva que va a metamorfosear al hombre, proyectándole en el ámbito de lo colectivo: *vid.*, a este respecto, «El cochecito». Obsesión por reunir lo distante, otros poemas de *Caligramas* («Torre», «Maravilla de la guerra», «La bonita pelirroja», etc.) o imágenes aisladas (ese «Paris Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas» de «Las ventanas», por ejemplo), la desarrollarán regularmente. < <

[3] Es preciso respetar el sentido restrictivo de la fórmula. <<

[4] La polisemia del sustantivo *liens*, utilizado junto con la forma verbal *liés* y el emparentado semántico *ligotez*, en seis ocasiones, es preciso contextualizarla recurriendo a las formas «lazos», «yugo», «vínculo», «enlazado» y «atáis». < <

[5] La imagen, que no puede dejar de recordar al caligrama «Llueve», subraya con su verticalidad descendente, contrastada con el cuerpo que recibe su acción («humaredas», en verticalidad ascendente), la geometría de una apropiación espacial que, en el poema, resulta esencialmente horizontal. < <

[6] El sentido obvio de «Pontífices» debe ser el etimológico, a partir de la forma latina *pontifex*, «constructor de puentes», recogida posteriormente en el léxico cristiano, cuya connotación expansiva completa la figuración metafórica de «Arañas». < <

[7] Juego de palabras entre *corde* y *concorde*, cuyo fonetismo resulta imposible de respetar, <<

[8] La fórmula ilustra suficientemente la función narcísica de la escritura del poeta a que hacíamos referencia en la introducción. <<

[9] En diciembre de 1912, Apollinaire compone este poema que debe servir como introducción al *Catálogo* de la exposición que Robert Delaunay realiza a partir del 18 de enero siguiente en la Galería Sturm de Berlín, y a cuya inauguración le acompaña, pronunciando, igualmente, una conferencia sobre «La nueva pintura». Recuérdese que dos meses después concluía las correcciones de *Peintres Cubistes, Méditations esthétiques*. La forma de composición resulta controvertida. Así, A. Billy afirma que es el resultado de una improvisación casi colectiva en el café Crucifix (en el que el dueño, originario de Turín, servía las copas denominadas «turinesas» a que hace referencia el verso 8), en la que habrían participado Dupuy, Apollinaire y él mismo, como resultado del olvido por parte del poeta de su compromiso con el pintor para redactar el texto del catálogo. Estaríamos, así, a un paso de una mixtificación. Goffin, en cambio, recoge la versión del matrimonio Delaunay, según la cual el poema habría sido escrito en el estudio del pintor, lo que ciertas alusiones (el verso 18, por ejemplo) avalarían. M. Décaudín establece que, efectivamente, el poema pudo retener, en su forma definitiva, elementos compuestos tanto en el café como en el estudio para, finalmente, destacar su carácter de composición meditada y al margen de lo arbitrario, en una clave de «poema-conversación»: como prueba, aporta la correspondencia entre julio y noviembre de 1915, con Madeleine Pagès, en la que Apollinaire presenta el poema como muestra de «una nueva estética cuyos resortes no he vuelto a encontrar desde entonces», estética que estaría orientada hacia una «simplificación de la sintaxis poética».

Las relaciones con Robert y Sonya Delaunay fueron durante un tiempo bastante estrechas, fundadas estéticamente sobre dos elementos: la búsqueda del simultaneísmo en el plano de la abstracción (recuérdese los títulos de algunas obras del pintor, como *4.a Representación simultánea: Paris Nueva York Berlín Moscú La Torre simultáneo*, a la luz del antepenúltimo verso del poema), y el desarrollo práctico del mismo en el «cubismo órfico» que el poeta intentaría definir en sus esfuerzos teóricos. Entre 1910

y 1914, sus *Crónicas de Arte* incluyen regularmente valoraciones del pintor, que nos es presentado *sage*, «de talento robusto, rico y con grandeza», «exuberante, seguro en su oficio», poseyendo «poder dramático», «íntegro», «audaz y dotado», etc. El 19 de marzo de 1912, señalaba que el cuadro *La ciudad de París*, era el más importante del Salón de los Independientes y, en un amplio comentario, destacaba que «resume todo el esfuerzo de la pintura moderna», culminando «una concepción artística quizás perdida desde los grandes pintores italianos». El artículo concluye: «es un cuadro, un auténtico cuadro y hace tiempo que no veíamos uno». El 14 de octubre del mismo año, Apollinaire tomaba como criterio al pintor que «inventaba en silencio un arte de color puro», para anticipar «un arte enteramente nuevo, que será a la pintura lo que la música es para la poesía. Será la pintura pura». En 1913, destaca que, en pintura, hay dos tendencias importantes: «por un lado, el cubismo de Picasso; por otro, el orfismo de Delaunay». A partir de dicho año y de su critica de *El equipo de Cardiff,3ª representación*, lo presenta con discípulos de la talla de Léger, por ejemplo, «en pos de la pureza de medios, la expresión de la más pura belleza», con «una pintura sugestiva que obra sobre nosotros al modo de la naturaleza y de la poesía». En 1914, en plena polémica, Apollinaire escribía: «Que me interese o no por lo que hoy hacen Delaunay y sus amigos, no por ello he dejado de ser el primero que los descubrió y comentó un arte acerca del cual, cada vez que se habla o se escribe, es utilizando expresiones, ideas que me pertenecen». A pesar de todo ello, en una «carta al Director» de *El Intransigente*, Delaunay trataría a Apollinaire de «ignorante» y, en el duelo que el poeta emprendería contra Henry Ottmann, figuraría el pintor entre los padrinos de éste último, siendo los del poeta Léger y Billy. El distanciamiento entre ambos se hace evidente y quizás había de influir en él la amistad y la colaboración entre Cendrars y Sonya Delaunay. Poco después, Apollinaire había de abandonar *El Intransigente* y sus colaboraciones en materia de crítica artística.

El poema va referido a la serie de «Ventanas» del pintor y su primer verso evoca la práctica de creación de Delaunay. En la del poema se mezcla su temática con recuerdos personales y con otros relacionados con la forma de composición de los «poemas-

conversación». Su forma «estallada» se fundamenta sobre yuxtaposiciones de imágenes plásticas y de vectores sonoros y fónicos. Su objetivo es el de representar una unidad esencial bajo la apariencia de la diversidad, de recomponer a través de lo simultáneo y lo estallado lo conceptualmente coherente, en una materialidad de metamorfosis. M. Davies destaca en el poema una especie de «liberación de la mirada, una voluntad de girarse hacia el mundo exterior, de extraer de él su inspiración y la propia fuente de su poesía» que, en su opinión, no existía anteriormente y que el pintor habría estimulado en él a partir de la creciente importancia concedida a la dinamicidad. Igualmente, subraya el hecho de que se trata ante todo de reacciones producidas por la contemplación de los cuadros en el poeta y no de una figuración textual del mismo: de hecho, el cuadro se encuentra integrado en un decorado que lo sobrepasa y «serviría de punto de partida en torno al cual cristalizan otras percepciones del mundo exterior así como ciertas asociaciones mentales del poeta, jalones de su realidad exterior». Finalmente, concluye señalando que, entre ambos creadores, existió una proximidad «que se manifestó en un común idealismo y en la búsqueda de nuevas formas resultantes de la alternancia y del contraste entre percepción y concepción». Uno de los poemas que, en *Caligramas*, Apollinaire consagra a sus amigos pintores, *como* señalo en la introducción. < <

[10] *Abatís* es preciso interpretarlo no como un deslizamiento de *abattis* («tala», «caza») que el texto, por otra parte, no sabría desmentir, sino respetando su grafía, en su acepción argótica («miembros»). Los *pihis* reaparecen frecuentemente en la poética apolinariana (*vid.* «Zone»: «De China han llegado los pihis largos y flexibles»). Los tres versos constituyen un ejemplo de dinamicidad creciente, originada por un desplazamiento semántico y, a su respecto. M. Davies conceptualiza la «imagen-asociación». < <

[11] Jugando una vez más con la ambigüedad, el poeta utiliza *bigorneaux* no en sentido argótico («artillero del ejército de ultramar»), sino en el conquiliológico, como diminutivo de *bigorne. Lotte* hace referencia al rape y a la lota (lat. del siglo X, *lota*), en un registro ictiológico. Ejemplo de la expansión del cuadro hacia su marco espacial, los Delaunay hacen del verso una referencia a una fuente de pescado en el estudio en el momento de la composición. <<

[12] Juego fónico entre *puits* («pozos») y *puis* («luego»), igual que entre *Tours* («torres», o bien, la ciudad de Tours) y *tours* en su acepción de «habilidades», de «juegos de manos», tal y como es utilizado, por ejemplo, en «Una quimera de vaguedades». <<

[13] En la primera redacción: «… Vancouver Lyon Maintenon…». Apollinaire sustituyó posteriormente «Lyon» por «Hyères» (otro topónimo), al objeto de producir un nuevo juego de polisemantismo (*hier maintenant*: «ayer ahora»), que refuerza su práctica de expansión en el espacio y de ruptura de la coordenada temporal a través de la evocación de lo simultáneo. < <

[14] Como curiosidad, señalaré que Cansinos-Asséns, en *El Movimiento V P* (obra, por lo demás, cargada de referencias apolinarianas y no sólo procedentes de *El Poeta asesinado —vid.*, del autor: «Apollinaire et
l’Espagne:
Gálvez, Ultra, *El Movimiento V P* et Cansinos-Asséns en 1918», Coloquio «Apollinaire en 1918», Stavelot, 1986—), pone en boca de Sofinka Modernuska (personificación de Sonya Delaunay) la siguiente expresión: «¿No ves esos hombres que están mondando naranjas? Pues en este instante componen su poema, su poema más auténtico e inspirado: el poema de las naranjas…». < <

[15] M. Décaudin y M. Adéma señalan lo siguiente acerca de esta composición:

Pierre Roy relata así la composición de estos caligramas: «Estábamos unos cinco o seis reunidos. Además de Guillaume y de mí, estaba Serge Férat, Giorgio de Chirico y su hermano Savinio. Al mismo tiempo que conversaba con nosotros, Apollinaire escribía. Copiaba su manuscrito lleno de tachaduras. "Ésta es la casa" es una alusión a la casa en la que nos encontrábamos y a los futuros genios que la frecuentaban y cuyo ascenso Guillaume deseaba festejar». Le dije a Guillaume: «Este arbolillo que se dispone a fructificar, ¿qué es?». Me contestó: «Es usted y su sombrero de alas anchas».

E indican que el poema había de aparecer en *Les Soirées de Paris*, números 26-27, julio-agosto de 1914, con el título de «Paisaje animado» y dedicado a Roch Grey. Roch Grey es el pseudónimo de la baronesa d'Oettingen, hermana de Serge Férat, el pintor cubista. *Les Soirées de Paris* había de ser fundado el 1 de febrero de 1912 por René Dalize —a quien está dedicada la obra—, el propio poeta, André Billy, André Salmon y André Tudesq. En otoño de 1913, tras haber pasado hacia mediados de agosto las vacaciones conjuntamente con el poeta en La Baule, Serge Férat y su hermana se hacen cargo de la edición de la revista que naufraga y Apollinaire tomará la dirección de la misma junto con ellos que actúan bajo el seudónimo de Jéan Cérusse. J. Hartwig anota que la revista debía nacer como una especie de bálsamo para las angustias del poeta con relación a su reciente incidente acerca del robo del Louvre y añade en el inicio del proyecto a Fernand Fleuret:

«Por razones de economía, Les Soirées de Paris *aparecieron con una encuadernación barata de color rojo ladrillo que sobrevivió a los trastornos redaccionales cuando Apollinaire se encargó personalmente*

de la redacción de la revista, asistido por una pareja acomodada de artistas ruso-polacos: Edouard Férat, alias Serge Jastrebzoff, y su bonita hermana, la baronesa d'Oettingen».

A pesar de su autoridad en la redacción, Apollinaire no dejó de tener problemas con sus defensas, en la crítica de arte, de la estética cubista. La pareja sirvió de intermediario en la última etapa de sus relaciones con Marie Laurencin y, tras dejar Auteuil, pero antes de instalarse en el *boulevard* Saint-Germain, el poeta ocupa su villa en el *boulevard* Berthier mientras están ausentes, tras haber vivido en el hogar de los Dealaunay. En cualquier caso, resulta difícil apreciar el importante papel que la pareja desempeñó en varios momentos difíciles de la vida del poeta. < <

[16] Se trata de una de las composiciones trascendentes del poeta, densa de contenidos y significados, en la que se mezclan tonos líricos con otros de carácter profético que expresan compromisos estéticos del poeta, junto con experiencias para cuya expresión el poeta recurre a imágenes que, por su recurrencia en el conjunto de su obra, cabe calificar de obsesivas. M. Décaudin y M. Adéma señalan que «Apollinaire recuerda los *Faros*, de Baudelaire, asocia extrañamente un modernismo mesiánico con la melancolía del poeta de *Vitam impendere amori* para concluir en una visión irrealista que a veces se ha comparado con algunos cuados de Chagall». En efecto, por lo que se refiere a las últimas estrofas, es lo menos que cabe apuntar, ya que tanto planea sobre ellas el recuerdo de algunas imágenes de Lautréamont como anticipan ciertas escenas de *d'Or*
L' Âge
o de *Un chien andalou*, de Buñuel, Encontramos la tensión polémica que, en otras composiciones, nos habla del enfrentamiento del Orden con la Aventura, la anticipación en la exploración del universo inconsciente que, más adelante, efectuará el grupo surrealista, algunos apuntes de matiz regeneracionista, alusiones a una mitología no carente de significados profundos para Apollinaire, recuerdos de adolescencia y juegos de intertextualidades ricos en sugerencias. El poema había de ser publicado por vez primera en esta obra y, para su versión, me he visto en ocasiones obligado a abandonar la literalidad en un intento por respetar el ritmo del original. < <

[17] El término *sibiler*, que Apollinaire utiliza también en *El Poeta asesinado*, constituye un neologismo que M. Rheims sitúa, o bien, como derivado de *sibilant* («que produce un silbido», en un uso introducido por V. Hugo), o bien, calcado sobre el latín *sibilare* (que había dado en antiguo francés *sibler*, «silbar», «murmurar»). Pero no olvidemos que *les Psylles* son «los encantadores de serpientes», a partir de la denominación de los habitantes de un pueblo de la Cirenaica, y que otra interpretación posible vendría de una integración heterodoxa de ambos vocablos. < <

[18] En el original, *spleens*. < <

[19] Con el sentido de «arrebato» y no, desde luego, con el de «conducción». < <

[20] Referencia a una experiencia del poeta acerca de la que me extiendo en la nota 1 de «Sobre las profecías». < <

[21] *Duvetée*, referido al Mediterráneo, me hace preferir «mullido» a «sedoso» o a «blando» que el contexto, no obstante, permitiría. < <

[22] En la tentación narcísica, ¿cómo no relacionar este verso con los de Saint-John Perse, en *Oiseaux*: «¡Ser uno mismo el arco y la flecha del vuelo!, ¡el tema y lo que de él se dice!»? < <

[23] Alusión al Pentecostés obsesivo para el poeta. < <

[24] En el original, *Hiver toi qui te fais la barbe*: locución que indica burla, en sentido figurado. <<

[25] Comienzan aquí unas estrofas marcadas por el onirismo —recuérdese *Onirocritique*— y por esa transgresión de la realidad que los surrealistas habían de apreciar en Apollinaire. < <

[26] El poema había de ser publicado por vez primera en marzo de 1913, en *Le Gay Sçavoir*, para ser posteriormente retomado en *Le Cabaret Voltaire*, la revista dadaísta de Zurich de la que el poeta se distanciaría rápidamente, en junio de 1916, cuando Apollinaire se encuentra ya convaleciente, tras ser operado, en París. La composición incluye una variada gama de procedimientos habituales en el poeta: uso de la segunda persona como sujeto lírico —*en* un proceso implícito de desdoblamiento esquizoide—, notaciones existenciales alternando con desarrollos imaginarios (ambos en la estela de la estética expuesta en «Zone»), mecánica de aproximación tangencial por secuencias («Entre las piedras…»), o bien referencias a sus amigos: la voz agria de Cendrars, la condición de aduanero de Rousseau; o a otras composiciones: «Dama-Abunda» prolonga a «Rosamunda» —cuyo palacio se encuentra «al fondo del Sueño»— en «Palacio», *de Alcools*. < <

[27] La referencia a una temática privilegiada de Chagall parece clara. El pintor es evocado también en la composición de Cendrars de que damos cuenta en la nota 4. Sobre las relaciones entre el pintor y Apollinaire, *vid.*, las notas de «A través de Europa». < <

[28] *Engoulevent*: en sentido figurado, «que bebe mucho», término del siglo XVI (lat. *gula*: «gaznate», en esta acepción). Compuesto de *engouler* y *vent*: literalmente, «que se traga el viento». En 1818, utilizado por Wailly en su sentido zoológico. Pero podría, asimismo, proceder de una combinación con el bretón *galvan*: «gorrión». *Blaireau*: atestiguado en 1312, del antiguo francés *blaire, bler*: «pintado», «moteado» (el tejón tiene una mancha blanca en la cabeza), ha reemplazado —excepto en el Mediodía— al término del antiguo francés *blaisson*. En la primera redacción del poema, entre ambas palabras aparecía *Grondin*: «rubio» en un léxico ictiológico —según Bouchet, este pez gruñe en el momento de su captura: de ahí su nombre francés. Apollinaire debió optar por suprimirlo con el fin de homogeneizar el ritmo de este verso con el del siguiente. < <

[29] En 1913, Biaise Cendrars compone su «Prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia», que Sonya Delaunay convertirá —según sus propios términos— en el primer «poema-cuadro», en un momento en que ambos poetas se encuentran en pleno y acelerado desarrollo de sus posibilidades (recuérdese la polémica acerca de las composiciones de «Zone» y «Pâques à New York». Los referentes comunes son numerosos. La «Prosa» concluye con una materialización de los cuadros de Robert Delaunay: «Paris / Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue», similar a las efectuadas por Apollinaire en «Las ventanas». Algunos versos son inspirados por una estética idéntica; en «Las ventanas»: «Paris Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas» y, en la «Prosa»: «Tchéliabinsk Kaïnsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune». Apollinaire, por lo demás, se ve incluido en la «Prose»:

Perdonadme mi ignorancia

Perdonadme que ya no conozca el antiguo juego de los versos < <

Como dice Guillaume Apollinaire:

Los paralelos abundan. Pero los versos de esta composición hacen referencia a los siguientes, de la «Prosa»:

Y también yo me fui para acompañar al viajante en bisutería

que iba a Kharbine

Teníamos dos cupés en el expreso y 34 baúles de joyería de

Pforzheim

Mercancía alemana «Made in Germany ».

Me había comprado ropa nueva, y al subir al tren había

perdido un botón

—Lo recuerdo, lo recuerdo, a menudo he pensado en ello

desde entonces—

Yo me acostaba sobre los baúles y me sentía muy feliz por poder jugar con el browning *niquelado que también me había dado…*

[30] Se hace delicado optar por una acepción acertada para *chasse* en el texto, pero parece preferible no retener la inmediata («cacería»), en la convicción de que se trata de un doble juego, metonímico —deslizamiento implícito— y metafórico, recayendo sobre una imagen que se nuclea en torno a la verticalidad de los cables del ascensor. La ambigüedad juega, una vez más, un papel determinante. < <

[31] El término *caroubier*, atestiguado en 1553, procede del latín medieval *carrubia*, a su vez procedente del árabe *kharruba*. <<

[32] Estos versos anticipan el contenido de las últimas composiciones de la obra, pero ya se encontraban implícitos en «Las colinas». Recuérdese, en *Alcools*, la conclusión de «Vendémiaire»; «estoy ebrio por haber bebido todo el universo…». <<

[33] La composición, publicada en el núm. 19 de *Les Soirées de Paris*, en diciembre de 1913, constituye un buen ejemplo de los usos variados de composición en el poeta. La yuxtaposición de los vectores sonoros y visuales que llegan hasta él, y que pretende simplemente anotar en un distanciamiento neutro, resulta equivalente del abandono pictórico de la perspectiva, que le conduce a una plurifocalídad vinculable igualmente con el cubismo. Obsérvese el predominio de los vectores sonoros sobre los visuales, lo que refuerza la vertiente oral de su poesía: pero tampoco hay que olvidar que la génesis de los «poemas-conversación» se encontraba ya en *Alcools —vid.*, por ejemplo, «Las Mujeres». Por lo demás, como M. Décaudin nos recuerda, Jacques Dyssord publicó sus recuerdos acerca de la composición del poema («Le miracle d'Apollinaire», en *Chronique de Paris*, núm. 1, noviembre de 1943):

El último recuerdo que yo he conservado de nuestras reuniones con Madsen y con Apollinaire es el de una velada que pasamos, a finales de 1913, en un cafetín que éste último había descubierto en la calle Christine. Yo tenía que irme a Túnez a la mañana siguiente, y me despedía de mis amigos. Aquella noche, éramos los únicos clientes del pequeño café. Una sirvienta de cabellera inflamada, con el rostro cubierto de pecas, nos sirvió unos licores en una sala inundada de una luz de acuario. Lo que allí hablamos pueden ustedes encontrarlo en uno de los más hermosos poemas de Apollinaire, escrito allí mismo, a vuelapluma, en el extremo de una mesa. Con su calderón, se prolongan como fueron, en una especie de claro de luna interior.

En realidad, como aseguran A. Salmon y A. Billy, Apollinaire frecuentaba el cafetín desde antes de 1913. < <

[34] Otra versión igualmente posible y aceptada por el contexto sería la literal: «Parece como si rimara», en uno de esos juegos de ambigüedad que Apollinaire prodiga. < <

[35] La oralidad se refuerza con el recurso a términos familiares y argóticos en los versos siguientes. Interjecciones *como fiche o nom de dieu* alternan con ellos y obligan a contextualizar la versión. Así *mec* («tipo») puede adoptar un sentido peyorativo («chulo», en rigor) o bien familiar y afectuoso. Entra igualmente en composición en fórmulas argóticas del tipo *mec à la rousse, mec à la redresse*, etc. *A la mie de pain*, por su parte, queda atestiguado en expresiones como *mie de pain mécanique* o *mie de pain à ressorts*, equivalentes a *vermine* («gentuza», en sentido popular y figurado), por extensión de «comido de piojos», lo que completa el juego de palabras con *ver solitaire* (literalmente, «tenia», aunque he preferido una versión más libre), en el verso siguiente. La traducción literal, por lo demás, carece de sentido en estos usos, haciéndose necesario buscar equivalencias a veces no literales. < <

[36] En el original, *Ces crêpes étaient exquises*. <<

[37] Referencia al juego de *piquet*: la acepción argótica no debe ser utilizada. El *jacquet* es una variante del *trictac*, juego de dados, y la jugada es equivalente a una «escalera mayor». He mantenido, no obstante, «quinta» para permitir el juego polisémico con la acepción musical, aún con la salvedad de que, en tal caso se trataría de una *quinte augmentée*. < <

[38] Uno de los caligramas apolinarianos más complejos y elaborados. Su clave radica en las representaciones espaciales evocadas, tanto las referentes al contacto telegráfico con su hermano Albert —en México desde 1913— como las dos representaciones circulares, en perspectiva vertical, de la Torre Eiffel, que, en los borradores, debían encontrarse juntas. Publicado en el núm. *24* de *Les Soirées de Paris*, en junio de 1914, desató una viva polémica. En el siguiente número, Arbouin consideraba esta fórmula expresiva como revolucionaria, «porque es preciso que nuestra inteligencia se acostumbre a comprender sintético-ideográficamente, en vez de analítico-discursivamente» («Devant l’idéogramme d'Apollinaire»). Mezcla otros procedimientos apolinarianos: «poemas-conversación», *collages*, uso de las onomatopeyas, etc. Algunas *coquilles* tipográficas en el original: «pendeco» por «pendejo», «tingada» por «chingada», «pad» por «bar» —la referencia a Barzun, con quien mantiene el poeta una polémica, se completa con *Zut pour M. Zun*—, etc., así como «guiños» al lector: *MOTS EN SÛRETÉ* haciendo referencia a las futuristas *MOTS EN LIBERTÉ*, por ejemplo. Las onomatopeyas de la segunda figuración materializan los distintos ruidos del paseo alrededor de la Torre, enmarcados por el crujir (*cré cré*) de los zapatos nuevos del poeta. Albert partió a México en 1913 y murió allí en 1919. Nacido en 1882, tenía 37 años. Su madre había muerto unas semanas antes. Recuérdese que Apollinaire murió en 1918, a los 38 años. Fe de erratas: donde se lee «Calle San Isidro», debe decir «Calle San Isidoro»; donde se lee «fuieste», debe decir «fuiste»; donde se lee «Coatzacolcos», léase «Coatzacoalcos»; donde se lee «Parece cochero», debe decir «Pare cochero». Asimismo, «Atravieso la ciudad con la nariz por delante» forma en el original un ángulo casi recto. < <

[39] El poema había de ser publicado en el núm. 24 de *Les Soirées de Paris*, el
15-V-1914.
Pero ya unos años antes, Apollinaire escribía en una *anecdotique* del *Mercure de France* (16-X-1911), recogida en *Anecdotiques* (páginas
46-47):
< <

> *Los acontecimientos que últimamente obligaron a que un habitante de la orilla derecha fuera a alojarse en la izquierda me habían sido predichos y véase en qué circunstancias:*
>
> > *Un pintor inglés al que había tenido ocasión de elogiar con motivo de su envío al Salón de los Independientes, vino a agradecérmelo. Era en abril. Pronto supe que mi visitante cultivaba las ciencias ocultas y curioso, como me precio de ser, acerca de todos los detalles de la historia de costumbres, le pregunté si ya le había resultado posible confirmar alguna profecía. Me contestó que sí, que había recogido de labios de una vidente algunas predicciones que se habían cumplido y me propuso presentarme a dicha señora. Algunos días después me encontré con ella. No busca sacar provecho alguno de la extraordinaria facultad de prever el futuro que posee. Sin embargo, me permitió dar a conocer su nombre al público.*
> >
> > Madame *Violette Deroy me predijo los acontecimientos por todos conocidos sin utilizar ningún ingrediente o agente mágico.*
> >
> > *Y yo confieso que la precisión con la que, sin conocerme en absoluto, me había hablado de mi vida pasada no había dejado de asombrarme. Por ello lo que me dijo de mi porvenir me impresionó vivamente. No obstante, al cabo de unos días ya no volví a pensar en ello; sin duda es que las conclusiones de su profecía, que me halagaban, me habían hecho olvidar los enojosos detalles que contenía.*
> >
> > *Se lo había relatado, sin embargo, a varias personas que, estos días, me lo han recordado, y yo mismo sobradamente me había acordado.*
> >
> > *Este extraño acontecimiento me obliga en lo sucesivo a creer en*

los oráculos; aunque me fuerza igualmente a dudar de su utilidad…

La anecdotique *concluye con otras consideraciones menos personales. Los acontecimientos señalados se refieren al periodo en el que el poeta fue acusado del robo de unas estatuillas del Louvre (*vid. *«Zone», en* Alcools: «Tu es à Paris chez le juge / Comme un criminel on te met en état
d'instruction
d'arrestration…»
, así como las seis composiciones «À la Santé», en la misma obra), perpetrado por su amigo y factotum *Géry Pieret. Esta rocambolesca historia, que también alcanzó a Picasso, mantuvo encarcelado a Apollinaire del 7 al 12 de agosto de 1911. La prisión de la Santé —margen izquierda del Sena— y el domicilio del poeta en la época, en el n.° 37 de la calle Gros —orilla derecha— componen las referencias espaciales de la* anecdotique*. Además de objeto de una amplia campaña xenófoba (Apollinaire, a la sazón, conservaba su nacionalidad italiana y algunos periódicos mencionaron sus ambiguos antecedentes), el poeta también lo fue de un movimiento de solidaridad por parte de los jóvenes artistas.*

Las referencias al mundo adivinatorio no son escasas en su obra y, en ocasiones, resultan extremadamente obsesivas. Los «destinos destinos impenetrables» de «La Chanson du
Mal-Aimé»
resultan accesibles, a veces, a través de mediadores, por ejemplo: «La gitana de antemano conocía / Nuestras dos vidas por las noches gobernadas» («La gitana», Alcools*), y no se equivocaba P. Pia (*Apollinaire par
lui-même
, págs. 145-152) al reunir ambos conceptos que, por otra parte, también podían serlo en torno al referido a la subversión de la coordenada temporal:

> *Los poemas de* Alcools *abundan en presagios y en intersignos, en estrellas de cinco puntas y en talismanes. En «Merlín y la Anciana», traen los vientos «cabellos y desgracias». En «El Ladrón», las caldeas se adornan con collares benéficos de los que cuelga «la piedra extraída del hígado de un viejo gallo de Tanagra» (antigua*

ciudad griega), y un coro cita: «… cintas / Negras y blancas contra los males y los hechizos…».

M. Décaudin se muestra prudente:

> *La actitud de Apollinaire acerca de los fenómenos proféticos no deja de tener cierta ambigüedad; o bien los considera con ironía, o bien ve en la profecía la función poética esencial. Desde esta óptica, puede ponerse en relación «Sobre las profecías» con «Las Colinas» o con el cuento «Los alfileres»…*

Max Jacob, con quien el poeta mantenía una estrecha amistad, leía en las líneas de la mano regularmente. Pero existe una experiencia que se reitera en et Cie

L'Hérésiarque

. («Le Passant de Prague») y en Alcools *(«Zone»), y que me parece reveladora. En el poema, once años después, señala el poeta:*

> *Espantado te ves dibujado en las ágatas de Saint-Vit*
> *Estabas mortalmente triste el día en que allí te viste…,*
>
> *y, en el cuento:*
>
> *Me señaló una amatista:*
> *—Fíjese, en el centro, los veteados dibujan un rostro de ojos llameantes y locos. Pretenden que es la máscara de Napoleón.*
> *—¡Es mi rostro, grité, con mis ojos sombríos y celosos! Y es cierto. Allí está mi doloroso retrato, cerca de la puerta de bronce de la que cuelga el anillo que tenía san Wenceslas cuando fue asesinado. Yo estaba pálido y me sentía desgraciado por haberme visto loco, yo que tanto temo llegar a serlo…*

Esta obsesión adivinatoria cabe situarla en relación con los conflictos de identidad del poeta. En la onda de la «máscara de Napoleón», vid. *«La caza al águila» (*Le Poète assassiné*). Por lo que respecta al lenguaje de las sombras,* vid. *notas 5 y 6 de «Una quimera de vaguedades», que hacen referencia, en esta misma obra, a «El adiós de la sombra» y, en* Contes retrouvés, *a «El paseo de la*

sombra». Pero las referencias apolinarianas son extremadamente numerosas…

[40] De Céret, en el Mediterráneo francés. < <

[41] *Vid.* la nota 6 de «Una quimera de vaguedades». «Esos dioses sin rostro» recuerda igualmente al «hombre sin ojos sin nariz y sin orejas» del «Músico de Saint-Merry» (*vid.* notas de este poema), o al «hombre sin cabeza» del poema de referencia. < <

[42] André Billy, uno de los más sólidos amigos del poeta y coautor, junto con él, del guión cinematográfico *La brébatine*, publicó, en 1923, su *Apollinaire vivant.* < <

[43] M. Décaudin y M. Adéma reseñan que, de creer a Jean Mollet (*Les Lettres Françaises*, 11-XI-1948), la génesis del poema se encontraría vinculada a un paseo que éste dio con el poeta por las calles del Temple y del Marais:

Las calles se encontraban completamente vacías, ni un gato, ni un coche. Entrábamos a las casas para examinar su interior, subíamos a los pisos para admirar los tramos de la escalera cuando, en una de esas casas, llegados a un descansillo, vimos, en un patio, a un músico y un cantante rodeados por una multitud de gente que repetía, a coro, el estribillo de una canción. Se hubiera podido creer que todas las calles se habían vaciado en este patio. Los dos nos quedamos atónitos. Algún tiempo después, Apollinaire me leyó un poema. Me dijo su título: «El Músico de Saint-Merry». Había puesto en verso nuestra excursión y la había convertido en un poema admirable que, siempre que lo releo, me produce una intensa emoción. «Ya ves, me dijo, que hay que salir, de este modo es como se enriquece la imaginación».

Por su parte, André Salmón, en sus *Souvenirs sans fin. Deuxième époque* (1956), lo relaciona con la primera visita que hizo Apollinaire a la iglesia en cuestión, el 13 de julio de 1909, como testigo de su boda, y con una segunda visita que el poeta llevó a cabo solo. La clave, para Salmon, radicaría en la burlona erudición del poeta: «¿acaso no había leído en algún lado que un sacerdote perverso, antaño, quiso consagrar al diablo la iglesia de Saint-Merry?» (pág. 113). Sobre el tema del poema, Apollinaire compuso un guión de *ballet*, en 1916, titulado *El hombre sin ojos, sin nariz y sin orejas*. El poema apareció en *Les Soirées de Paris*, núm. 21, el 15 de febrero de 1914.

Véase, en la interpretación del poema, el análisis de M. Poupon: «Le Musicien de Saint-Merry» en *C.A.I.E.F.*, núm. 23, 1971, pág. 211, y el complemento de A. Fongaro: «Le vingt et un du mois de mai…», en *G. A., 12*, en cuanto a las fuentes del poema. Recuérdese lo señalado acerca del poema en la introducción. < <

[44] Eufemismo para designar un residuo orgánico. <<

[45] Se trata del *boulevard* Sebastopol. <<

[46] Ariadna, hija de Minos y de Pasifae. Enamorada de Teseo, le proporcionó el hilo que le permitió salir del laberinto, tras matar al Minotauro. Huyó de Creta con Teseo, pero éste la abandonó en la isla de Naxos, por orden de Atenea. Afrodita, compadecida de su desgracia le dio a Dioniso por esposo. < <

[47] «Raptor», pero también «encantador»: piénsese que Apollinaire había escogido como divisa
«J’émerveille».
¿Cómo no pensar en su *L'Enchanteur pourrissant*? < <

[48] Comienzan aquí una serie de anotaciones, de carácter existencial, cuya expresión más prestigiosa cabe encontrar en «Le Roi-Lune», con el objetivo de subvertir las coordenadas espacio-temporales en pos de la simultaneidad. Procedimiento frecuente en Apollinaire, otros autores habían de aprovecharlo: piénsese en el dial de la radio de Sartre, en *Le Sursis*. < <

[49] Bôma: ciudad de Zaire, puerto en la desembocadura del Congo. Antigua capital del estado independiente del Congo (Posesión personal de Leopoldo II de Bélgica) desde 1885, luego del Congo Belga antes de Léopoldville. < <

[50] André Breton tomó el relato como punto de partida, incorporando literalmente este verso, para una de sus más estimulantes experiencias nocturnas de *Nadja* (1928). <<

[51] «Vaines»: literalmente, «vanas», «inútiles» e, incluso, «agotadas». El contexto me hace preferir el término, más libre pero más preciso, de «vacías». < <

[52] Publicado en *Les Soirées de Paris*, núms. 26-27, julio-agosto de 1914. En el original, la corbata se sitúa a la izquierda y está dedicado a Edouard Férat. Este (se trata del pintor Serge Férat, cuyo nombre auténtico es el de Serge Jastrobzoff, aunque firmaría un tiempo como E. Férat) fue, junto con su hermana, Hélène d'Oettingen, codirector de la revista (véase la nota 1 de «Paisaje») y relata la génesis de la composición: el poeta había dejado la corbata en la mesa de la redacción durante una discusión que el pintor intentaba cortar para ir a almorzar, habiendo extraído para ello su reloj. Modelo, la corbata, de figura compacta, el reloj lo es de una *éclatée*. Diversas interpretaciones a su respecto: Bassy insiste sobre el «círculo fatal», mientras P. Sacks, por el contrario, lo ve como el diseño de la dinámica apolinariana. «Agla» se asocia con la alquimia y la estrella de cinco puntas, y con una doble función de exorcismo y mágica. «Tircis», el pastor de Virgilio, es asociado con *tire six*, mediante un juego fónico-semántico ambiguo, como es frecuente en el poeta. El «8» horizontal es la fórmula de representación matemática del infinito. Las «9 Musas» pueden ponerse en relación con la serie de composiciones consagradas a las otras tantas «puertas de tu cuerpo». «El bello desconocido» es el signo «×» en matemáticas, que se convierte en la cifra romana «X». El verso de Dante, en fin, luce como un faro pero está muerto para la poesía moderna. Puede decirse, literalmente, que Apollinaire circula dentro de un caligrama cuyos polos son los del presente y el deseo proyectado. < <

[53] No resulta cómodo ofrecer una versión del título que dé cuenta de las connotaciones del original. El habitual juego de ambigüedades viene reforzado en la composición por una alternancia entre lo real y lo irreal que A. Fongaro («A propos
d'
"Un fantôme de nuées"», núm. 14 de *Que 2.ª*
vlo-vé?,
serie, abril-junio de 1985) se esfuerza por establecer en contra de la pretensión marcadamente imaginaria de M. Richter (en *Strumento critici,* octubre de 1981, págs,
378-392).
A pesar de ello, no damos la traducción literal («Un fantasma de nubarrones») sino el título figurado, que igual hubiera podido ser «Un espejismo nebuloso» no sólo en razón de los argumentos de éste último, sino fundados en las recurrencias de *fantômes* en esta misma obra. M. Décaudin destaca la versión de A. Bílly (*Apollinaire vivant,* págs. 53-54) en lo que respecta a su composición: así, el poeta, escribiendo un cuento destinado a *Excelsior*, había compuesto en prosa las líneas que corresponden a los diez primeros versos. No sabiendo cómo continuar, «invocó a su demonio y el cuento se transformó en poema», por más que resulte una explicación extraordinariamente simplista que, sin embargo, plantea una vez más los inciertos límites que Apollinaire establece entre la prosa y el lirismo, hasta el punto de que Richter plantea, con respecto a esta composición, la *poesía della prosa* (págs. 389-390). Existen, sin embargo, ejemplos muy anteriores (el poema había de aparecer en el núm. 1 de *Les Écrits français*, el 5-XII-1913) de una escritura similar: por ejemplo, en «La Casa de los Muertos», en *Alcools*, cuento en prosa en su origen que, con el título de «El Obituario», publicó en agosto de 1907 antes de reformarlo. Por lo demás, se trata de una temática frecuente en el poeta, que no es en absoluto ajena a los estímulos que sus contactos con Picasso producirían, como hemos observado en la Introducción, y que se evidencian en la mencionada composición de *Alcools*, en «El horno ardiente» o en «El músico de Saint-Merry», por citar sólo ejemplos

evidentes. De hecho, en el poema, las referencias al cromatismo y al aspecto y condición de los personajes o al contraste que ofrecen con el niño parecen directamente inspiradas del pintor, del mismo modo que «Las ventanas» se vincula con Delaunay y «A través de Europa» con Chagall. < <

[54] Literalmente, «para verlo todo». < <

[55] Utiliza el poeta el vocablo *haltères*, atestiguado por Rabelais en 1534 bajo su forma *altères*, procedente de formas grecolatinas, con sentido de «balancín», aunque resulte poco frecuente hasta el siglo XIX. < <

[56] «Unas mallas»: «un traje de mallas», por *maillot* en el original.
<<

[57] Mantengo «comisuras» por *plis* en vez de «pliegues» o «arrugas», más literales, en razón de la escasa coherencia de estos términos en un contexto de «muchachas lozanas». < <

[58] Las imágenes referidas a «sombra» reaparecen obsesivamente en el poeta, con desarrollos que las relacionan con la muerte. Otros ejemplos ampliados están constituidos por los relatos «El adiós de la sombra», en *El Poeta asesinado*, o «El paseo de la sombra», en *Contes retrouvés*, entre otros muchos. Véase al respecto la nota 2 de «Sombra». < <

[59] Imagen igualmente obsesiva. En «El Músico de Saint-Merry», en un argumento de paseo urbano con intervención de la estética de la sorpresa y de su particular «surrealidad», es «un hombre sin ojos sin nariz y sin orejas» (*vid.* la nota 1 de esta composición). Cabe ponerlo en relación con una constelación simbólica formada por el recurso al doble, la máscara, etc., que evidencia un serio conflicto de identidad latente en el poeta. Como ampliación de este aspecto, véase «La caza al águila» o los primeros capítulos del *Poeta asesinado*. < <

[60] En el original, «N'aurait-il pas eu l'apparence d'un maquereau à sa toilette», Pero una traducción literal, a causa de la supresión de la puntuación, hubiera convertido una frase interrogativa en otra negativa, riesgo que no existe en la expresión francesa. < <

[61] La expresión «sin humanidad alguna» puede resultar más comprensible a la luz del fragmento siguiente, perteneciente al prefacio del poeta al Catálogo de la Exposición del Círculo de Arte Moderno, en Le Havre, publicado en 1908 con el título de *Las Tres virtudes plásticas* (sic), y recogido en «Sobre la pintura», que encabezaría, en 1913, *Los pintores cubistas*:

> *Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan trabajosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que en ningún lugar de la naturaleza se encuentran.*
>
> *Ellas constituyen la realidad y fuera de ellas ninguna realidad nos es conocida.* < <

En «El horno ardiente», composición de *Alcools* con la que ésta mantiene un estrecho parentesco, se trata de «actores inhumanos».

[62] El círculo es uno de los esquemas geométricos preferidos por Apollinaire en su apropiación del espacio. De hecho, estructura marcadamente sus caligramas de 1914: «Carta-Océano» o «La corbata y el reloj» son buena prueba de ello. Aquí, asimismo, el saltimbanqui «caminó sobre una bola»: la círcularidad se reitera en «Torre», por ejemplo, pero, desde el punto de vista de la creación de la escritura y al margen de sus indiscutibles valores simbólicos, es preciso relacionarla con la focalidad de las composiciones «en redondo», del tipo *il y a,* como más adelante se observará. < <

[63] En el original, *foetus*: he preferido acudir al sentido figurado —que no traiciona, por otra parte, al literal— mejor que recurrir a éste último —igualmente posible— en la figuración de los dedos huesudos que se entrelazan en la *«barba entrecana»*. < <

[64] Caligrama aparecido en el núms. 26-27 de *Les Soirées de Paris*, en julio-agosto de 1914, dedicado a Siégler-Pascal con quien el poeta se vincularía sobre todo en septiembre de 1914, cuando, ante el avance alemán sobre París, decidió pasar una temporada en Niza, donde residía su amigo. Tanto Bassy como Bohn han insistido sobre los caracteres simbólicos de una composición que éste último identifica, en su estructura, con la de una frase china. Los tres estados simbolizados ilustran una doble progresión: a) del hombre, al rey y al santo, y b) del amor, al poder y la espiritualidad. Bassy lo relaciona con la fórmula alquímica «formatio-reformatio-transformatio». < <

[65] M. Décaudin recuerda que esta composición fue elaborada a petición de Walden, director de *Der Sturm*, para acompañar una postal que reproducía el cuadro de Delaunay: «La Torre». Pero se acomoda perfectamente a cierto tipo de «metáforas obsesivas» del poeta, fundadas en la expansión comunicativa y en la subversión de las coordenadas espacio-temporales que se manifiesta tanto en la elaboración de las composiciones «en redondo» —del tipo *il y a*— como en los desarrollos argumentales o en técnicas de composición por yuxtaposición y en doble código, y cuyo objeto, en la mayor parte de los casos, es el de procurar el ideal de simultaneidad. El poema, por otra parte, se sitúa en la estela de «Carta-Océano» (véanse las notas a esta composición, mucho más ambiciosa). < <

[66] Se trata de Robert Delaunay. Acerca de las relaciones entre ambos, véase la nota 1 de «Las ventanas». < <

[67] He preferido esta acepción a la de «Rueda» precisamente en razón del contexto delauniano. < <

[68] El término *Rotsoge* plantea serios problemas de interpretación, y no hay que olvidar que, en el borrador, constituía el título de la composición. Marc Chagall —inspirador y destinatario del poema que le está dedicado— relata (*Ma Vie*, págs. 159-161) el nacimiento del mismo como resultado de una visita de Apollinaire a su estudio («tu casa redonda»):

No me atrevo a enseñarle mis cuadros a Apollinaire. «Ya sé, es usted el inspirador del cubismo. Pero yo, yo quisiera otra cosa.» ¿Qué otra cosa? Me encuentro apurado. Atravesamos el oscuro corredor en el que el agua gotea sin fin, donde se apilan montones de basuras. Un descansillo redondo; una docena de puertas numeradas. Abro la mía. Apollinaire entra con prudencia como si temiera que el edificio entero se derrumbara de repente, arrastrándole en sus ruinas… Apollinaire se sienta. Se sonroja, se hincha, sonríe y susurra: «Sobrenatural…». A la mañana siguiente, yo recibía una carta, un poema que me dedicaba: Rodztag. Como una lluvia que azota, el sentido de sus palabras nos impresiona…

Entre poeta y pintor existió una estima recíproca —el *Homenaje a Apollinaire*, cuadro de
1911-12,
es una buena prueba de ello—, fundada no sólo sobre elementos personales sino también artísticos: por ejemplo, en lo concerniente a la temática brehatina o parisina o, en otro nivel, al esquema de la circularidad, la conjunción resulta evidente. Pero, sobre todo, ambos habían de coincidir en la creación imaginaria de espacios y figuraciones. Mario Bucci (*Marc Chagall*, 1971, pág. 17) señala:

Y esto aparece aún más claro en el Homenaje a Apollinaire, *donde aparece el motivo libre de Adán y Eva, unidos por la parte inferior del cuerpo, personajes que hallan su justificación en la génesis del pecado original: no se insertan en ningún ambiente, renunciando a cualquier referencia al paraíso terrenal, para hacer de manecilla humana, de aguja de brújula de una forma geométrica circular, alusiva al concepto*

de espacio y de tiempo. El gran anillo exterior se transforma en un reloj, para indicar que, con el pecado original, con la división de los sexos, ha comenzado el transcurrir del tiempo, la medida de una eternidad de la que el hombre, con el amor y el pecado, representa como la gigantesca manecilla-perno. La antigua relación entre el cosmos y el reloj, entre las figuras del zodíaco y el transcurrir fatal del tiempo halla aquí, vinculada a la figura humana, el significado de que el microcosmos y el macrocosmos están indisolublemente unidos en el mismo suceso fatal. Por lo demás, el círculo, como representación de la unidad entre espíritu y psique, entre consciente e inconsciente, como fusión entre hombre y animal, aparece en las representaciones religiosas de todos los tiempos, de todos los lugares…

Como puede observarse, el comentario de Bucci resulta extraordinariamente adecuado a los principales motivos simbólicos del poeta. El mismo crítico cataloga la composición como «Rotsoge: al pintor Chagall», escrita para la exposición de éste en la Galería Der Sturm, Berlín, 1914, publicada en *Der Sturm*, núm. 3, mayo de 1914 y, con modificaciones, posteriormente, en *Caligramas*. Sin embargo, había aparecido un mes antes, en *Les Soirées de Varis*, núm. 23, 15-IV-1914. Tras descartar «Rotsoge» como título, Apollinaire haría lo mismo con el de «Profecía y Visión», también tachado en el original, antes de adoptar el definitivo «A través de Europa».

Continuando las hipótesis de S. Bates (*Petit glossaire des mots libres d'Apollinaire*, 1975) o de A. Hyde Greet («"Rotsoge": à travers Chagall»), que destaca la traducción literal del término ambiguo *Rodztag* como «día rojo», retenemos las que W. Bohn reseña («Ortographe et interprétation des mots étrangers chez Apollinaire», en *Que vlo-vé?*, núm. 27, enero de 1981, págs. 27-30). Así, pasa revista a la posibilidad de un dialectismo «importado» por Cendrars de la Suiza germánica, la de los «cabellos rojos» del pintor como fuente figurada de energía, la de confusión ortográfica —como se ha visto en «Carta-Océano»— que permitiera el término alemán correspondiente a «gobio» en relación con la común recurrencia a la

ictiología. Parece más ajustada la explicación que Bohn privilegia, «Ojo rojo», referencia al «Autorretrato con siete dedos» (1912), donde aparece «el único ojo rojo» de todo el arte moderno, hecho que no habría pasado desapercibido al poeta. Subrayemos también el extraño poder de este ojo, cuya pupila es blanca. Sus dimensiones exageradas, su falta de proporción, indican que para Chagall: el pintor debe ante todo ser un *voyant* —vidente, según la concepción rimbaldiana de 1871—. Esta interpretación, que los versos siguientes justifican sobradamente, queda sustentada por las referencias críticas del pintor que Apollinaire publicaría, entre marzo de 1912 y julio de 1914 (*vid. Chroniques d'Art*, págs. 290, 382, 430, 431, 453, 486, 487, 506 y 513). En *Les Arts* (14-VII-1914) decía Apollinaire: «En 1912 tuve la oportunidad de decirles a algunos jóvenes pintores como Chagall o G. de Chirico: "¡Adelante! ¡Tenéis un talento que ha de llamar la atención!"». Nunca se insistirá lo suficiente acerca del papel representado por el poeta en relación con las vanguardias pictóricas de comienzos de siglo < <

[69] Los versos 4, 9, 10, 11, 24, 25, 26 y 27 forman parte también de «La Clave» (*Le Guetteur Mélancolique*), en un juego de recurrencias que no es raro en el poeta. Dicho poema mantiene con esta composición un parentesco revelador, en la dimensión de «videncia» antes señalada. < <

[70] A. Hyde Greet señala: «Las iniciales M. D… aluden quizás a Maurice Denis y al mundo religioso de sus cuadros…». El poeta había de interesarse por él regularmente en sus críticas de arte, entre marzo de 1910 y julio de 1918. <<

[71] La misma crítica citada relaciona las cifras con el cuadro *París, a través de la ventana* (1913), tras señalar que coinciden con las respectivas alturas de las torres de Pisa y Eiffel que aparecen en el citado óleo en el lado derecho, al lado del hombre suspendido en el espacio que continúa el verso del poeta. También en el «Autorretrato con siete dedos» aparecen la Torre y el hombre suspendido, en el ángulo superior izquierdo. No obstante, para ella, los números «no sugieren nada en absoluto, o bien la altura, un vuelo vertical, un vuelo suspendido, como en los sueños, en una altura precisa…», para concluir:

Apollinaire se burla de nosotros. Noventa es nueve más cero, es decir, nueve. Trescientos veinticuatro, es decir, tres más dos más cuatro, igual a nueve también. En todo caso, forma parte de la magia de Apollinaire el que números vacíos de toda vibración poética puedan, gracias a su contexto, crear una sensación de vuelo y de panorama sobre todo un paisaje, como en un sueño.

Pero es olvidar que las cifras 9 y 0 aparecen en el *Homenaje a Apollinaire*, en una curiosa simbiosis con las últimas letras del apellido del pintor.

El tercer referente del verso radica en la transparencia que, en los cuadros de Chagall, permite ver al futuro nacido bajo la piel de la gestante: véase, como ejemplo, su «Maternidad» de 1913. La citada autora lo relaciona con «Vache volante», en un juego de personificaciones habitual en el pintor, que podría referirse asimismo a «El comerciante de ganado», de 1912, en el que una dulce yegua gesta a su futuro potrillo. < <

[72] En italiano, en el original. <<

[73] El término, para Dauzat, se encuentra atestiguado en el diccionario de Trévoux, desde 1752, con el sentido de «estribillo», procedente del antiguo francés *mirely*, «melodía». Entre las diversas acepciones (*morrión*, «peinado en forma de turbante», etc.), he conservado la que me parece más ajustada al contexto pictórico de Chagall. < <

[74] Preferible a «fuegos», por las mismas razones que me hacen elegir «astros». < <

[75] Publicado en *Sic*, núm. 12, diciembre de 1916, figura en «Case d'Armons» antes de ser incorporado a *Caligramas*. Modelo de caligrama tautológico cuya definición intenta J.-P. Goldenstein:

Morphémogramme qui dénote, selon une disposition typographique figurative, une unité linguistique signifiante à l'aide d'unités linguïstiques signifiantes (elles-mêmes composées d'unités linguïstiques non signifiantes).

Poema marcadamente melancólico, su característica más evidente radica en la ocupación del espacio que manifiesta —y que adopta otras formas expresivas, como el surtidor o el disparo, por ejemplo, en otras composiciones- —, a partir del equívoco de una lluvia que es, a la vez, «los hilos que te retienen arriba y abajo» (véase «Lazos»), equívoco que la lectura viene a resolver. I. Lockerbie, insistiendo sobre sus valores plásticos, destaca además de la esquematízacíón siempre buscada los matices expresivos de la apertura de las líneas —no son paralelas—, y los «temblores tipográficos» que se acomodan al espíritu de la composición, para concluir no tanto en una estructuración del espacio como en una «exploración» que aproxima a los cinco dedos de una mano. M. Décaudin y M. Adéma indican el contexto de su creación:

Extraído de una carta del poeta a Serge Férat, desde Deauville, el 29 de julio de 1914 (véase nota 1 de «El cochecito»): «Aquí hace calor. Mañana voy a bañarme en el mar y a trabajar todo el día para Le Mercure. *Anteayer llovía = he hecho un bonito poema titulado "Escucha cómo llueve", del que te adjunto el esquema».*

Y siguen algunos trazos oblicuos que figuran las líneas del poema. < <

[76] El poeta y su amigo, el dibujante André Rouveyre, habían sido enviados por el director de *Comoedia*, Pawlowski, a Deauville, al objeto de remitir desde allí crónicas mundanas ilustradas sobre la buena sociedad que acababa de empezar su temporada estival, a finales de julio de 1914. En otras composiciones aparecen detalles y anécdotas de los escasos días que ambos pasaron antes de que les llegara la noticia de la inminente movilización. De hecho, Apollinaire no llegaría a componer sino una única crónica que, por lo demás, no habría de aparecer hasta 1920. De manera que, en el atardecer del 31 de julio deciden regresar a París, donde llegan el 1 de agosto. Consecuentemente, la fecha que aparece en el primer verso resulta una libertad expresiva que el poeta se concede, motivada por un efecto rítmico y como recuerdo hacia el inicio de una canción popular.

Se trata de una composición mixta, en la que el fragmento caligramático aparece tipografîado y figura el coche de su amigo desplazándose por la carretera ondulada. Inaugurando el apartado de «Estandartes», materializa la crisis de la que acabará surgiendo algo distinto a lo conocido, mediante la consunción de lo caduco: rito de paso al que el poeta vincula imágenes como la del «ave fénix», frecuentes hasta lo obsesivo en su repertorio simbólico. Como en buen número de sus poemas de *Caligramas*, Apollinaire busca desoojar su escritura de todo lirismo, aproximándola a un lenguaje cotidiano que sólo el ritmo, el corte de los versos en razón de su relevancia conceptual y determinadas imágenes prestigiosas desmienten. Se trata, en fin, de una composición marcadamente dinámica en su temática, aspecto éste que la inserción caligramática refuerza. Para su mejor comprensión, en cualquier caso, léanse los artículos de J. G. Clark: «La poésie, la politique et la guerre; autour de "La petite auto"», «Chant de l'honneur» et *Couleur du Temps» (G. A., 13)*, o de P. Caizergues: «Apollinaire et la politique pendant la guerre» (*G. A., 12*). < <

[77] «Sus nidos»: acepción relativamente poco usual en francés pero preferible, sin duda, a «su espacio». < <

[78] Como en toda figuración de crisis, Apollinaire se sirve de términos polémicos para dramatizaría. Ascenso/descenso, marcados por una verticalidad dinámica, componen la recurrencia privilegiada: véase «Las Colinas», por ejemplo: «Profundidades de la conciencia…». En un contexto igualmente crítico, resulta sintomático aproximar este poema del liminar de *Alcools*, «Zone». Algunos versos pueden ser perfectamente superpuestos; por ejemplo: «Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs», «L’aigle fond de l'horizon en poussant un gran cri», «Le phénix ce boucher qui soi-même s'engendre», «Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air», o bien «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin», entre otros. En un registro léxico, asimismo, ambas composiciones presentan numerosos rasgos comunes que insisten sobre su valor esencial: el de ingreso en un nuevo espacio. < <

[79] Joaquím Folguera había sin duda de inspirarse en esta imagen para su composición «En avió», igual que hiciera J.-M.ª Junoy para su «Oda a Guynemer». Recuérdese que Junoy publicó, en 1920, como prefacio a *Poemes i Cal.ligrames*, la «Carta-Prefaci» que Apollinaire le dirigiera felicitándole por «esa obra maestra: Guynemer». < <

[80] «Étalage»: he preferido una versión poco frecuente a la usual («escaparate»), por motivos de adecuación al desarrollo de la imagen. < <

[81] Fe de erratas: donde se lee «Bien +», léase «Mucho +»; donde se lee «líderados», léase «liberados que». «La mandolina el clavel y el bambú» es el título definitivo de una composición que anteriormente se había titulado «Ensueño», «Misterio oloroso», «Bambú perfumado» y «Bambú». En el manuscrito, «la tierra tiembla». Es bien conocido el uso que Lou y el poeta hicieron del opio en Niza. No son de extrañar, por otra parte, las referencias aromáticas, por ser el poeta un sensitivo extrañado de que las percepciones visuales y auditivas estuvieran tan desarrolladas con relación a las restantes que, injustamente, se ven relegadas a un segundo plano. La crítica ha subrayado abundantemente la tendencia del poeta hacia la abstracción, pasando por la geometrización y, en cierto modo, la «esencialización» de las formas, que M. Davies relaciona con la ambigüedad como criterio poético determinante, y Longree con el uso de la forma triangular. < <

[82] En el original, *Près des couleurs-saveurs.* < <

[83] En la figuración en forma de pipa, «Zone» podía ser traducido atendiendo a criterios diversos. Evidentemente, hay una referencia a «Zone», el poema liminar de *Alcools*, uno de los más trascendentes del poeta. Pero en un registro argótico, *zoner* equivale a «irse a acostar» y a «dormir», versión que un verso posterior podría validar. La *zone*, como «límite impreciso de un lugar habitado» o como «arrabal» podría ser igualmente aceptable, dado el contexto bélico, sobre todo atendiendo a los usos arcaicos que tendían a homologarla con las «fortificaciones» de las ciudades hasta el siglo pasado. He optado por mantener «Zo NE» en razón igualmente de la clave geográfica en la que se ubica el poeta (Nordeste), que la tipografía resalta de manera inequívoca. Ya hemos visto, en otras composiciones, el interés del poeta hacia los juegos semánticos y su permanente recurso a la ambigüedad. < <

[84] En el original, «Où gravite l’azur unique des fumées». Acerca de «azur», véase la nota 5 de «Canto del horizonte en Champagne». < <

[85] Poema compuesto por anotaciones cotidianas del periodo de su adiestramiento militar. En diciembre de 1914, Apollinaire se alistó en el 38 Regimiento de Artillería, en Nîmes, tras haber conocido a Lou en Niza, donde se había instalado tras abandonar París el 3 de septiembre. A comienzos de año, conoce a Madeleine, en el trayecto de un viaje en tren entre Niza y Marsella. El poeta sería enviado al frente a comienzos de abril de 1915. M. Décaudin y M. Adéma nos recuerdan que Léonard, compañero de cuartel del poeta, publicó (*Le Mercure de France*, 1-XII-1918) unos recuerdos de Apollinaire tomando como pretexto «un comentario anecdótico del poema» que, por lo demás, fechado en diciembre de 1914, había de aparecer —sin dedicatoria— en el núm. 11 de *La Grande Revue*, en noviembre de 1917. El trabajo «De Paris à Nîmes», de Bouatchidzé, Caizergues, Décaudin y Pia (*G. A., 12*) da buena cuenta de las circunstancias precisas de este periodo, con documentos preciosos. < <

[86] Alusión al *Charroi de Nîmes*, cantar de gesta perteneciente al ciclo de Garin de Monglane, cuya figura central es cierto Guillaume —probablemente, Guillaume, conde de Toulouse, cuyas contiendas contra los sarracenos permitieron la creación, en 803, de la marca de España—; una de las características de este poema es el desarrollo de un tono propiamente épico unido a un interés marcado hacia la humanidad del personaje. Pero la forma del poema, su tono y ciertas imágenes y giros expresivos son otros tantos recuerdos del cantar. < <

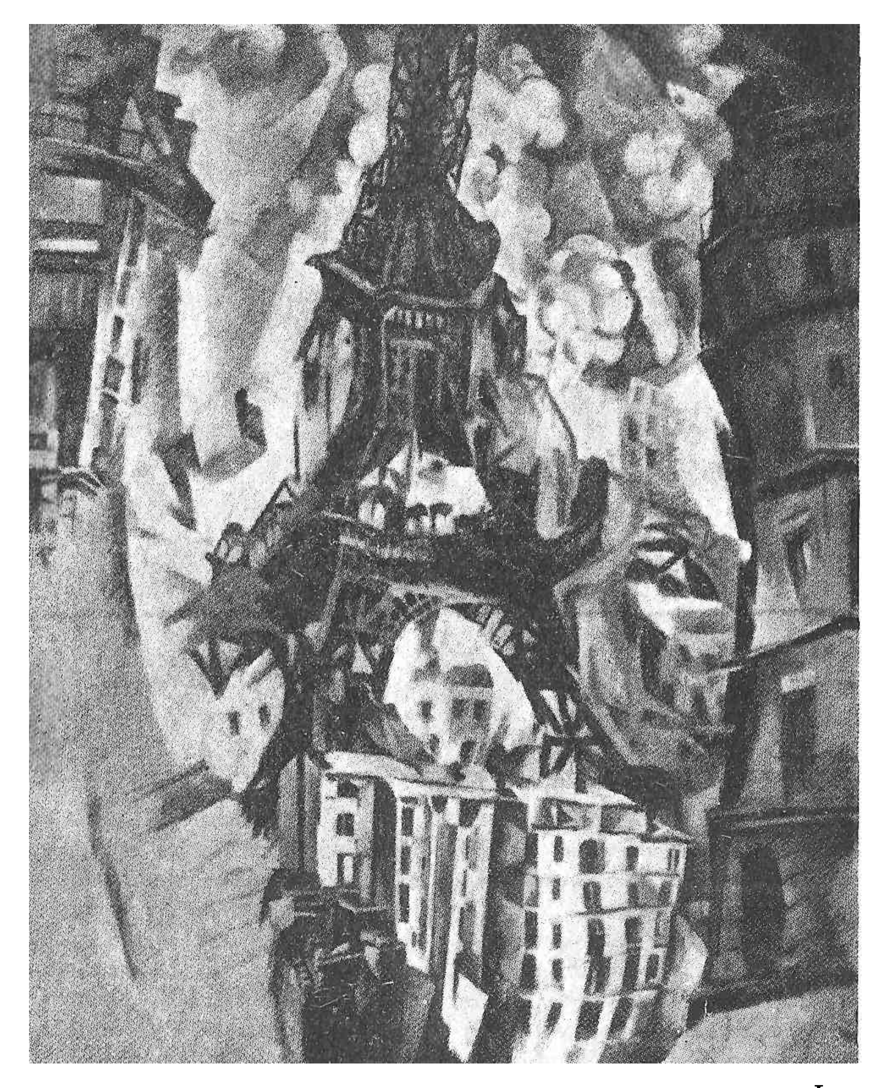
[87] En el original, *bleusaille,* a partir del color del uniforme. Es frecuente, además, que el poeta juegue con las connotaciones de dicho color. < <

[88] Convertimos, una vez más, *servant*, en este contexto, en «servidores de la pieza», en «ayudantes artilleros». < <

[89] En el original, *territorial*: literalmente, «soldado de segunda reserva». La «ensalada»: *niçoise*, naturalmente. < <

[90] Encargados de fijar la puntería en una batería. < <

[91] Referencia a los vestigios de la fortificación romana de Nîmes.



Tarjeta postal berlinesa con una reproducción del cuadro de Robert Delanuay *La Tour*. Está enriquecida con un poema de Apollinaire:

Au Nord au sud

Zénith Nadir

Et les grands cris de
l’Est

L’Océan se gonfle à
l’Ouest

La Tour à la Roue

S’adresse

Norte a Sur

Zenith Nadir

Y el gran grito del Este

El Océano se hincha en el Oeste

La Torre con la Rueda

Se dirige a… < <

[92] Caligrama lateralizado que completa una ocupación del espacio por parte del surtidor, en la que se da ese movimiento ascendente/descendente que impregna buena parte de las figuraciones apolinarianas. De destacar, el doble trayecto de lectura que puede realizarse en los versos que forman el agua, así como la inclusión, dentro de ellos, del nombre de Dalize, a quien está dedicado *Caligramas*. I. Lockerbie destaca la presencia del tema de la Apoteosis en constraste con otros como el de la muerte y la caída o el agotamiento, y vincula la «O» del óvalo inferior —el estanque— con el «Soleil cou coupé» de «Zone». Se trata de una composición altamente polisémica: el estanque mismo puede figurar perfectamente un ojo —la mirada del poeta se relaciona con el tema de la Muerte—, o una boca —y en «Lul de Faltenin», en *Alcools*, encontramos una metáfora similar que evoca la angustia del ahogado—. Conflicto, pues, entre los valores ascendentes y la atracción del abismo, que pone de relieve la necesidad de efectuar una lectura simultánea de ambos sistemas. M. Décaudin y M. Adéma señalan, acerca de las condiciones de su creación:

El 24 de diciembre de 1914, Apollinaire escribía desde Niza a André Rouveyre: «Sus palomas me han gustado mucho. He hecho un poema con forma de paloma apuñalada que le enseñaré cuando termine la guerra». < <

[93] Transcribo literalmente lo que, acerca de esta composición, señalan M. Décaudin y M. Adéma: Debía aparecer en *Der Mistral* (Zurich), núm. 1, el
3-III-1915.
Una alusión a este poema se encuentra en el *Journal des Années de Guerre*, de Romain Rolland (págs. 346-347):

Quienes esperan de esta guerra una radical transformación del arte se engañan. Les debería bastar con leer die Aktion *de Berlín, para encontrar en plena floración el cubismo y todas las enfermedades intelectuales de la época. El futurismo se desarrolla libremente. Dispone de un órgano especial,* der Mistral*, publicado en Zurich (colaboradores: Marinetti, Antoine Huré, Apollinaire, Ludwig Kassak, Hugo Kersten, etc.). Nótese que algunos de ellos combaten en frentes contrarios y que, sin embargo, han encontrado la forma de realizar sin obstáculos una revista internacional. El primer número ha aparecido el 3 de marzo.*

Romain Rolland analiza su contenido y escribe, acerca de esta composición:

Luego, una «Feldpostbrief» en verso, enviada por Apollinaire, redactor en el Mercure de France, *«2.° conductor artillero». Está escrita en todos los sentidos, en círculo, en rectángulo, en rombo; se leen en ella pensamientos como el que sigue: «(y sigue el caligrama en forma de bota)».*

En su primera publicación, con el título señalado, las figuraciones centrales venían tras el verso «Del suelo que os ha formado». Nueva composición mixta, con figuraciones de una trompeta, una bota con su espuela, Notre-Dame, la Torre Eiffel y un obús. Acerca de este último objeto, obsérvese que el argot militar disponía del término *bouteille* para designarlo y que, como señala C. Tournadre, la denominación *rapace* también es utilizada. Remito a su preciso trabajo: «Notes sur le vocabulaire de la guerre dans *Calligrammes*»

(G. A., 13) para una correcta comprensión de los referentes militares en la composición. < <

[94] De Nancy. De hecho, es una referencia a una conocida canción *paillarde*, que queda explícita en la figuración en forma de trompeta. Nótese que los versos de dicha figuración se acomodan perfectamente al toque de diana que es evocado anteriormente y, a este respecto, recuérdese la importancia que toma la oralidad, el ritmo y la melodía en los procedimientos de composición del poeta. No he utilizado la primera acepción («famosa», «conocida»), en razón del contexto en el que voluntariamente se sitúa el poeta. < <

[95] *Veille* es también «vigilia», «vela», pero el contexto militar hace preferible «guardia». De guardia se encontraba el poeta en el momento de su composición, tal y como aparece en la versión manuscrita del poema («He hecho mi primera guardia», dice en uno de sus versos) que el poeta había de modificar sensiblemente para su publicación posterior. Ejemplo de «poema-carta», fue enviado desde Nîmes a André Rouveyre el 13 de marzo de 1915. < <

[96] Acerca de la relación entre Rouveyre y el poeta, véanse las notas a «El cochecito» y a «Fiesta». Rouveyre publicó el poema en sus obras sobre Apollinaire. < <

[97] Resulta intraducibie «Troudla la Champignon Tabatière», por varias razones. La primera, el carácter oral de la composición, que, en este fragmento, se compone sobre el ritmo de una melodía cuartelera, lo que me ha aconsejado, por lo demás, traducir *tabatière* por «petaca». En segundo lugar, por el «la la»: en el manuscrito era *Trou du cul*, y se trata de un juego homofónico imposible de traspasar en la traducción. Es de destacar que Apollinaire se enorgullecía de componer a menudo cantando. Así, escribe a Martineau, en 1913: «Generalmente compongo andando y cantando dos o tres melodías que se me han ocurrido de modo natural y que un amigo mío ha anotado. La puntuación corriente no podría aplicarse a tales canciones…» (carta a H. Martineau del 19-VII-1913, en *Oe. C*, pág. 768), y, un año más tarde, insistía en una «anecdótica»: «igual que yo hago mis poemas cantándolos sobre ritmos que mi amigo Max Jacob ha anotado …». (*Anecdotiques*, pág. 183, 1-VII-1914). Un año después, escribiría a Madeleine Pagès (*Tendre comme le souvenir*, 3-VIII-1915): «En efecto Madeleine sólo compongo cantando. Incluso un músico anotó una vez las tres o cuatro melodías de las que instintivamente me sirvo y que son la manifestación del ritmo de mi existencia». Algunas de sus composiciones conservan con nitidez este elemento (véase «Las estaciones», por ejemplo) que, en suma, insiste sobre el carácter oral de su poética. Picabia o Alice Halicka aportan testimonios al respecto, pero también es conocido el espíritu mixtificador del poeta, que obliga a mantener ciertas reservas y no elevar a categoría de general lo que, en determinadas ocasiones —piénsese en «Le pont Mirabeau»— resulta indiscutible. En la versión del manuscrito, el final de la cuarta estrofa era: «Rantanplan tire-lire».

<<

[98] Es precisamente la fecha de composición y envío del poema la que me hace preferir «Marzo» a «Marte» que, en cualquier caso, avalaría el contexto militar. < <

[99] *Gris de crayon*: «plomizo y mineral como la mina del lápiz…».
< <

[100] *Piste*: he preferido la opción verbal a la del sustantivo, en razón del contexto. < <

[101] Respeto la reunión de «… va le…» en el original («Vale»), aunque sea desmentida por el contexto. < <

[102] Ph. Soupault describe de este modo (*G. Apollinaire*, 1926) la génesis de la composición:

Le pedí un día a Apollinaire que me diera un poema inédito. Me rogó que esperara unos momentos, me prestó algunos libros y se retiró a ese laboratorio poético (un misterioso reducto situado al fondo de su apartamento). Tres horas después volvió y me tendió el poema «Sombra» que, posteriormente, publicó en Caligramas.

M. Décaudin añade que el poeta lo escogió como ilustración de la conferencia que, sobre «Una tendencia de la poesía contemporánea», ofreció en una *matinée* literaria a beneficio de la «Obra del Soldado de Trincheras» (OST). Los valores metafóricos y simbólicos que el poeta concede a la sombra proceden de la tradición hebraica y se hacen obsesivos: la sombra se convierte en indicio de la muerte y adopta diversas figuraciones y registros, encontrándose a menudo en formas elegiacas en relación con la degradación de la huida del tiempo. Existen referencias a ella en algunas de las composiciones más relevantes del poeta: «Zone», *El poeta asesinado*, algunos cuentos de *L.'Hérésiarque et Cie.*, etc., hasta el punto de que puede ser considerada propiamente como núcleo de «metáforas obsesivas», por utilizar la terminología de Mauron. < <

[103] Referencia al manuscrito de *La Gloire de l’Olive* —novela comenzada en 1901— que el poeta extravió posteriormente, sin relación con Du Bellay. < <

[104] He preferido traducir *sombre* por «sombría» —no totalmente exacto—, en vez de por «oscura», al objeto de mantener el recuerdo fónico de «sombra». < <

[105] Alternancia del sujeto y del número como consecuencia de la atribución francesa de la segunda persona del plural. Ha parecido preferible mantener el plural («recuerdos», «destinos»), en vez del singular («sombra»). < <

[106] Fechado en el manuscrito el
8-II-1915,
fue enviado por Apollinaire a A. Rouveyre y más adelante republicado por éste en sus obras sobre el poeta (*vid.* notas a «El cochecito» y a «Fiesta»). Aparecería en *La grande Revue*, núm. 11, noviembre de 1917. En el borrador quedaba reforzado el tono villoniano de la «Ballade des dames du temps jadis» que se evidencia en los tres últimos versos de la composición; en efecto, el actual verso 24 substituye a las referencias a «Neiges
d'antan»
y «Soldats d'antan». «Lou» se refiere a Louise de Coligny-Châtillon, a la que el poeta había conocido en Niza, donde se encontraba desde comienzos de septiembre de 1914. Rouveyre la describiría (*Apollinaire*, 1945, pág. 115) como «muy joven, ingeniosa, desenvuelta, frívola, impetuosa, pueril, sensible, indómita, nerviosa, algo trastornada en cierto modo», para calificar sus relaciones como «cínicas, aventureras y libertinas», aportándole al poeta un «nihilismo sentimental más acusado y una irritación faunesca más ardiente». Introdujo a Apollinaire en el mundo del opio, y el poeta mantuvo con ella una relación amorosa entre finales de 1914 y comienzos de 1915, alimentada por las visitas de Lou al cuartel de Nîmes donde Apollinaire se encontraba y, más adelante, por la correspondencia desde el frente: cabe decir que Lou representó un episodio particularmente intenso que nutrió su imaginación en la soledad de las trincheras. Buen número de poemas de *Caligramas* le están dedicados, y el resto aparecería póstumamente en *Ombre de mon Amour*. En su mayor parte, se trata de composiciones de marcado carácter erótico. Como ejemplo, *vid.* «Yendo a buscar obuses ». o «A la parte más graciosa», en *Poemas a Lou*, u otras que responden a la inspiración de:

«El cráter de un volcán dormido pero no apagado

Es tu sexo moreno y fruncido como una seca rosa».

(XXIX, P. a Lou).

Señalaré, por último, el intraducibie juego fónico motivado por la homofonía entre *Lou* («Louise») y *loup* («lobo»). < <

[107] Una traducción más correcta sería: «¡Que el diablo confunda!». Era preciso, sin embargo, mantener el juego de palabras entre *emporter* y *déposer*. < <

[108] *Toutou*: vocablo infantil, onomatopéyico, atestiguado de Cyrano de Bergerac, desde mediados del siglo XVII, para designar a un «perrito», por extensión, y particularmente en el contexto, «faldero». Se trata además de un juego de palabras, en el que el poeta designa a Toutou, el amante favorecido con el que Apollinaire, más que sentirse en rivalidad, imagina un posible *ménage à trois*. En *Lettres à Lou*, véanse las cartas núms. 107, 116 y 138, págs. 245, 261 y 325, de las que extraigo los fragmentos siguientes:

Dile a Toutou que me escriba alguna línea sobre ti, en cuanto puedas facilitarle mi dirección. Él conoce a mi Lou, la mía, que nada me impedirá recuperar, ¡que me diga verdad y más que verdad!,

escribe el día de Pascua de 1915, y el 7 de abril insiste:

Escríbemelo y haz que Toutou, que tan bien te conoce y que, creo, no miente, me lo escriba también.

Y el 26 del mismo mes:

Estoy seguro de que su carta me ha de aclarar muchas cosas sobre mi pequeña Lou.

Los deseos del poeta no se vieron realizados. Toutou reaparece en *Poemas a Lou: vid.*, por ejemplo, «Le toutou et le gui ». (Guillaume), o, en «Oda»: «Lou Toutou gracias / Porque por vuestro amor no estoy solo…». < <

[109] Referencia a la impresión de estampas y cromos, relacionada sumariamente con la fabricación de grabados de carácter popular, que tuvo su momento de mayor producción en el siglo XIX, a partir sobre todo de técnicas litográficas y de la prensa mecánica. En Épinal, la fábrica Pellerin produce imaginería militar napoleónica, sobre madera, de François Georgin (1800-1863); además, grabados litografiados para niños, según Charles Pinot, entre 1850 y 1860. Pero también es cierto que Épinal se ha convertido en símbolo de la imaginación infantil. < <

[110] La *1ª. edición de «Caja de Armones» constaba de 25 ejemplares y fue poligrafiada sobre papel cuadriculado, con tinta violeta, mediante gelatina, en la batería de cañones (45 Batería, 38 Regimiento de artillería de campaña) frente al enemigo, acabándose la tirada el 17 de junio de 1915*. < <

[111] Primera composición de «Case d’Armons» que Apollinaire imprimió en el frente en una tirada de 25 ejemplares, para luego incorporarla a *Caligramas*. Mario Richter ha mostrado hasta qué punto su lectura tiene un valor de iniciación a esta nueva expresividad. La serpiente ocupa un lugar privilegiado en el bestiario apolinariano, como él mismo señala —«mi tótem es una serpiente»—, y viene a reunirse con su estado militar —«¿le había dicho que mi refugio está lleno de culebras? Se enroscan graciosamente y se deslizan haciendo que las cañas susurren. Yo miro estos animalitos como si fueran genios bienhechores»—, sin contar con su simbología erótica. Pero también figuran la línea del frente. Los «hexaedros» —en el original, *xexaedros*, en una *coquille* tipográfica que el poeta decidió mantener— «alambrados» hacen referencia a los «caballos de Frisia» que en otras ocasiones aparecen, y como el «secreto» o los «ramilletes» estallados de los proyectiles del 305, son otras tantas referencias bélicas. Pero existen claves que pertenecen a otros registros. «Malourène» —en el manuscrito *MaLOUrène*— va referida tanto a Lou, a quien la composición está dedicada, por cierto, en «Case d'Armons» como «Au p'tit Lou», y que fonéticamente puede dar «Mi Lou reina», como a la cuarta de «las siete espadas de melancolía» de «La Chanson du Mai-Aimé», en *Alcools*:

«La quatrième Malourène

Est un fleuve vert et doré

C'est le soir quand les riveraines

Y baignent leurs corps adorés

Et des chants de rameurs s’y traînent»,

que L. Follet ha mostrado vinculada con el tema del tiempo fugaz que se desearía fijar; pero también relacionada con la imaginería erótica del poeta. «Canteraine» es, como puede suponerse, un topónimo frecuente, relacionado con el «bosque». Pero el juego de ecos y ambigüedades lo relaciona con *cantilène* por un lado y, por otro, *-raine* prolonga *-rene*. La posible *grenouille* hace pensar en la selva de *Pourrissant* *L'Enchanteur* y permite concluir a Richter acerca de «Case d'Armons» como el «anuncio de la aventura dramática y heroica que el nuevo mago Merlín emprende, una vez más, en la selva llena de los encantamientos de la pérfida Viviana». El «palomar», en fin, se refiere al apartamento del *boulevard* Saint-Germain, que el poeta había de prestar a Lou temporalmente. < <

[112] Una vez más, los juegos de ambigüedad del poeta hacen que la composición pueda titularse tanto «Descubierta» —«exploración» ¿, de acuerdo con el léxico guerrero—, como «Agradecimiento» —teniendo en cuenta la dedicatoria a Madeleine Pàges (aunque el poema, compuesto en abril de 1915, fuera enviado, según la correspondencia establecida, el 11 de mayo tanto a Madeleine como a Lou)—. El poeta había de publicado en el núm. 11, en noviembre de 1917, de *La Grande Revue*, y debía formar la segunda parte de «Rêverie», en *Poèmes à Lou*, (XLVI). < <

[113] Léxico artillero, una vez más. < <

[114] «S P» («Sector postal») forma parte de «Caja de Armones», impresa con ayuda del suboficial René Berthier a quien está dedicado el poema (véase también la nota 1 del poema siguiente), antes de que el poeta la incorporara a *Caligramas*. Extraña composición en la que anotaciones neutras (las referidas a las soluciones antigases) se mezclan con otras que reúnen un registro familiar de la lengua («espèce de poilu de mon coeur») y con otras que parecen inspiradas exclusivamente en los efectos rítmicos (todo el conjunto de «pan pan pan»…). En mi opinión, se trata simplemente de la incorporación de una composición de pruebas tipográficas a la recopilación poética, y el valor lírico procedería no tanto del contenido del mismo sino del resultado formal y, sobre todo, de las connotaciones y el contexto en los que el poeta ha creado «Caja de Armones»; estaríamos, de hecho, no en el registro del «discurso poético» sino en la manifestación material del «acto poético». *Perruque* y *homme à perruque* representan en un nivel familiar de la lengua «una persona rutinaria, incapaz de pensar por cuenta propia»; aquí, al margen del valor onomatopéyico *evidente*, parece que hay un guiño hacia la locución asimismo familiar, *faire de la perruque*: «hacer un trabajo distinto a aquél por el que se recibe un sueldo, hacer fraudulentamente», motivado por la situación en la que la recopilación fue impresa. C. Tournadre señala, por su parte:

Por lo que respecta a la perruque *de «S P», sigue siendo un misterio. ¿Designa un camuflaje formado con ramas de árboles? La peluca es, en efecto, un adorno postizo y, a la vez, un término antiguo para designar la cabellera de los árboles, el follaje. Es sabido que el arte del camuflaje nació con la guerra de*
1914-1918.

Véase la obra de F. Fleuret: *La Boîte à perruque* (París, Mercure de France, 1937). *Poilu* constituye la denominación familiar que, durante la Primera Guerra Mundial, se impuso en Francia con respecto a sus soldados de infantería. Se trata de un término

atestiguado en el siglo XV, con refección a partir de *poil* del *pelu* del antiguo francés (siglo XII). En 1834 lo utiliza Balzac con la significación de «fuerte» y «valeroso»; a finales del siglo XIX pasa al argot militar con el significado de «hombre robusto», para pasar a «soldado» y, durante la guerra, como queda dicho, para designar, en el lenguaje de los civiles, al «combatiente». La autora citada anteriormente señala las referencias a los ataques con gases —*les vapeurs*— contenidas en el poema. El último fragmento hace referencia a la prohibición, contenida en la «Nota acerca de la protección contra gases asfixiantes», distribuida por el Cuartel General de los Ejércitos del Este el
1-IV-1916:
«Queda terminantemente prohibido mojar las máscaras antigases»: se trata de «gafas protectoras y tampones en un envoltorio de gas parafinado e impregnados de productos químicos (carbonato de sodio, entre otros), susceptibles de neutralizar los gases nocivos». <<

[115] El artificio tipográfico del caligrama responde, como puede observarse, a *su* título, *en un* ¡uego de expansión y apropiación espacial cuyo referente es la condición artillera del poeta. *Plaie* podría ser traducido de diversas maneras: «plaga», en el contexto bélico, sería la que más en concurrencia pudiera entrar con la elegida, que, finalmente, lo ha sido en razón de su figuración más plástica. M. Décaudin y M. Adéma señalan a su respecto lo siguiente:

El poema fue enviado a Madeleine el
10-VI-1915,
en los siguientes términos: «He aquí un poema que le pertenece pero que, por cortesía, será dedicado a la amiga o la novia del suboficial René Berthier, amigo mío, que me acompaña en el destino y del que hablo en mi último artículo en el Mercure de France *(junio de 1915)».*

En la composición del frente, la dedicatoria era, así, «A la Srta. Carubba», que luego había de convertirse en la «Sra. de Berthier». < <

[116] Esta composición ha sido extraída del poema «LVIII» de *Poèmes à Lou*, a quien le fue enviado el
21-VI-1915
según su testimonio, enteramente manuscrito, denso y complejo, y muy marcado, como es habitual en sus envíos, por connotaciones eróticas y bélicas. En dicho poema, únicamente *ô amour* figuraba escrito con mayúsculas y se situaba en la parte superior y central del conjunto. Las razones de su inclusión en *Caligramas* posiblemente haya que buscarlas en la plasticidad del juego tipográfico así como en las expuestas en la nota 1 de «S P». < <

[117] La composición fue enviada a Jean Royere en una postal. En «Case d’Armons», el poema concluía con un verso de «La noche de abril de 1915»: «Ulises cuántos días hasta regresar a Itaca». Las razones de la inclusión del poema — en el que se mezcla la tipografía de la misiva con la escritura manuscrita de la composición— en *Caligramas* pueden ser del mismo orden que las referidas a «1915» o a «S P» (véase la nota 1 de este poema. Jean Royère mantiene con Apollinaire una relación amistosa aunque divergente en materia poética. De hecho, mientras el poeta publica sus composiciones en *La Phalange*, la revista es uno de los pilares simbolistas, tendencia de la que el crítico es un ferviente partidario. Ambos debían encontrarse en las veladas de «Vers et Prose» en la Closerie des Lilas. J. Hartwig relata una anécdota ocurrida entre ambos:

> *… Cuando el crítico literario Jean Royère, durante una conferencia sobre los poetas jóvenes, reprocha públicamente a Apollinaire su gusto por la mixtificación, éste se levanta y declara coléricamente:*
>
> *—¡Los mixtificadores son todos ustedes! ¡El único que no lo es soy yo!*
>
> *A lo que respondió Royère con total serenidad:*
>
> *—Viene a ser lo mismo.*

Por lo que se refiere al «auto-bazar», se trata, según relata el propio Apollinaire, de un «coche-almacén en el que la casa Damoy vende alimentos y útiles de aseo. Por lo demás, nuestros artilleros no lo ven nunca, pues no se acuartelan en localidades sino que acampan próximos al frente». < <

[118] El término *saillant* hace referencia a un puesto avanzado de observación. Precisamente en una carta a André Level, del 3-XII-1915, Apollinaire, además de mencionar la «belleza salvaje» de la guerra, le refería:

Como subteniente al mando de una sección, tengo que hacer más guardias en un solo día que un simple artillero en todo un mes… Imagine el vuelo y el silbido y el chasquido de las balas. A mi entender, es una vida ascética y teatral y, lo que es curioso, la fábula y la música de Parsifal *traducen bien esta impresión de sublime abandono y de acecho que no decrece nunca, de castidad infinita, de monotonía blanca y metálica (vid. J. Hartwig,* Apollinaire*, 1972, pág. 543).*

En el segundo verso, tenemos, con «dragón», una nueva incursión en el léxico militar. Es, además la «correa del puño del sable», aunque debamos rechazar esta acepción. Verzy, más adelante, es un topónimo. < <

[119] En el original, *un cheval pif*. No es fácil optar por una versión suficientemente segura de este término familiar.
S'empiffrer
es «atracarse» y *piffre* puede traducirse como «glotón». De donde, por extensión, *être au pif*, familiarmente, «estar ebrio». Y también está la acepción de *pif* referida a la arenisca: «resistente». Pero me inclino a pensar que la mutilación pueda proceder de *piffer*: «oler», por estar referida a un caballo, con lo que se conserva además la connotación vertical de la acción. En cualquier caso, interpretación dudosa. < <

[120] En «Case d'Armons», en lugar de las palabras «corazón» y «esvástica», dos dibujos de un corazón y una cruz gamada. Por otra parte, en dicha versión, el poema concluía con los dibujos de dos sapos, una pipa de opio, un sable y una botella de champaña. < <

[121] En el original, *Aÿ Ancien nom du renom*. Acerca de la primera interjección, es de destacar su grafía degradada. La segunda se inscribe en los desplazamientos eufemístícos del tipo de *nom pipe! d'une*, por ejemplo, que se pueden asimilar a los que en nuestro país utilizan el vocablo «diez». < <

[122] El *crapaud* es también la «cureña» en el léxico artillero. No utilizo en este caso su acepción por razones evidentes, dado el contexto, y también en razón de la asociación que Apollinaire opera de los sonidos nocturnos con el mundo animai y el valor que tienen los batracios en su universo imaginario. Pero, sobre todo, el *crapaud*, según Dauzat, se refiere al explosivo alemán de seis detonadores. Por otra parte, está la alusión al «rapaz» —el «pájaro rapaz» de «2.º cañonero conductor», anteriormente— cuyo significado debe referirse, tal y como apunta C. Tournadre, a la caída del obús. < <

[123] Ejemplo de poema en el que los elementos bélicos se deslizan hacia las connotaciones afectivas, sensoriales y cósmicas, esta composition apareció en *L'Élan*, núm. 8, en enero de 1916. Como ocurre a menudo en sus composiciones en el frente, estos desplazamientos parecen reforzar una tendencia que ya se evidenciaba en algunas composiciones de *Alcools*. La «ramificación» es una imagen para figurar el puesto de mando de la batería artillera. En cuanto a *On tire* —«Disparamos»—, en el borrador el poeta había escrito *on fore*… —«calibramos el cañón…»—. < <

[124] *Électrisées* y no, como cabía esperar, *électrifiées*. < <

[125] El término *aviatique* manifiesta el gusto de las vanguardias por el neologismo, sobre todo en una dimensión tan privilegiada por el poeta como las experiencias de la aviación. Véase el trabajo de G. Lista: «Apollinaire et la conquête de l'air» (*G. A., 12*), que, en su nota 12, señala : en la época, los términos corrientes eran «locomoción aérea», «aeronáutica», «aeroplano» o «máquina volante» que el poeta usa en «Zone». Piénsese en Huidobro o en las creaciones léxicas de G. de Torre. En cuanto a *Maîtres (du timon)*, el contexto me hace descartar «Patrones», o «Timoneles», habida cuenta de la dimensión metafórica en relación con los versos siguientes. < <

[126] M. Wijk ha señalado, en efecto, la tentación regeneracionista que apunta en el poeta. < <

[127] El juego *à part* y *ensemble* me ha hecho no conservar «por separado» y «reunidos». < <

[128] En su doble acepción de cambio y metamorfosis y de traslado, de cambio de destino en el frente. Ejemplo de composición enumerativa de yuxtaposición de sensaciones y de imágenes visuales, con un fondo rítmico marcado por las onomatopeyas, que insiste sobre el carácter oral de la poética apolinariana. < <

[129] Los casquillos de los obuses explotados servían a los soldados para fabricar todo tipo de figuras u objetos en el frente. Apollinaire fabricó varios de ellos. El último fragmento hace referencia, precisamente, a la forma en que, para hacer un anillo, los soldados calculaban el diámetro preciso de la destinataria y, en la primera versión, lo que se encontraba en su lugar era un dibujo que figuraba un hilo anudado formando un círculo y, en su interior, escrito, «medida del dedo». Al respecto, véase, más adelante, «Las estaciones» y «Llegado de Dieuze» que, precisamente, ha retomado la figuración. El silbato era otro de los objetos comúnmente fabricados. < <

[130] Parece preferible, dado el contexto y su simbología erótica, la versión literal en vez de la locuación «me gusta más» *(faire plaisir)*. < <

[131] François Rude (Dijon, 1784-Paris, 1855), tras el exilio belga que le valieron sus posturas bonapartistas, comienza en París su auténtica carrera hacia 1827, tratando motivos mitológicos de un modo épico y académico, para derivar posteriormente hacia el realismo. La «Marsellesa» en cuestión es una obra de marcado carácter romántico, aunque su arte se caracterice tanto por el eclecticismo y la independencia de criterios como por su gusto hacia la innovación. Esta referencia hay que entenderla en relación con la mención a la aviación que se encuentra en los dos versos siguientes. Apollinaire dio una charla sobre Rude, que Beaudoin sitúa «según mis notas, el sábado 25 de enero de 1913, en el "Dîner de Passy", donde nos reuníamos regularmente» («Les Temps héroïques», *Masques et Visages*, núm. 39, junio de 1956). En sus «críticas artísticas», Apollinaire le menciona en varias ocasiones a partir de 1913. En *Poème et Drame*, en marzo de dicho año, le dedica un artículo en el que puede leerse: «La Marsellesa de Rude es la primera obra en expresar lo sublime moderno… En su sencillez y su rudeza encontramos los primeros elementos de la sensibilidad contemporánea…». En *Der Sturm*, en 1914: «… los escultores no han pensado en ello, con la posible excepción del genial Rude, que es el más grande de entre ellos». En «Case d'Armons», el poema estaba dedicado: «A Mamá». < <

[132] Versión libre del original «Rivière». Acerca del poema, señalan M. Décaudin y M. Adéma que, en el original, figuraba al final del poema:

1914 *1916*

19??

Pensemos en Aquél que gritó: En pie los muertos,

seguido por un conjunto circular de pequeñas siluetas con una bandera al viento. Fechado en mayo de 1915, había de aparecer en el núm. 31 de *La Grande Revue*, en noviembre de 1917. < <

[133] He convertido *éclosent* en «revientan», mejor que en «despuntan», a causa tanto del contexto artillero como de la referencia a las «rosas» del verso siguiente. < <

[134] Juego de palabras: oposición entre
l’Arc-en-terre
(con referencia a, las trincheras) y *1'Arc-en-Ciel* (el
«arco-iris»).
< <

[135] La composición, que incluye un modesto artificio tipográfico, constituye una muestra de esta estética de creación fundada en la captación de imágenes que el poeta yuxtapone al margen de una linealidad, y que permite que una asociación metafórica emerja con independencia de la realidad, tomando como punto de partida, en cualquier caso, lo cotidiano. El trabajo de Claude Tournadre («Notes sur le vocabulaire de guerre dans *Calligrammes*») permite señalar las siguientes acepciones referidas a distintos términos del léxico militar. *Échelon* —«Brigada»— «de combate» nos significa que Apollinaire formara parte de la segunda fracción de la batería, en el momento de composición del poema. Se situaba a cierta distancia, hacia retaguardia, de la línea de fuego. Los *crapauds* y los *crapoussins* — además de sus acepciones corrientes que ya hemos visto arraigadas en el poeta— significan, según Dauzat y Sainéan, «el explosivo alemán de seis detonadores» y el «pequeño mortero de las trincheras», respectivamente. El contexto militar me obliga a no utilizar «sapos y renacuajos», a pesar del verso anterior. La misma autora señala que «la alusión a los gases asfixiantes está clara, por otra parte, en el poema, con este "ejército jadeante"». Las «máscaras antigases» se encontraban en una caja metálica que recibe los nombres de *boîte à gaz, à malice* —en este caso, *le sac à malice*—, *à outils, à rougeole*, e, incluso, *à boutons* —en este caso, *la trousse à boutons*—, aunque esta denominación podía aplicarse igualmente al «saquito que contenía cordones, hilo, agujas, botones y jabón». *Le Loriot*, finalmente, hace referencia a una denominación familiar de un cañón. Como señala la autora mencionada, cierto número de vocablos que pertenecen ya al vocabulario del poeta se encuentran revivificados en cierto sentido por la realidad vivida, y se dotan de nuevas significaciones: es el caso del látigo, de los sapos, del soldado ciego, de la máscara, etc. < <

[136] El poema, fechado el 3 de abril de 1915 y publicado en el núm. 12 de *Nord-Sud* —recordemos que el primer número de esta revista, fundada por P. Reverdy, aparecería en marzo de 1917, bajo la invocación de Apollinaire: «Más que cualquier otro hoy, él ha señalado nuevos caminos, ha abierto nuevos horizontes. Tiene derecho a todo nuestro fervor, a toda nuestra admiración»— en febrero de 1918, dispone de un manuscrito anterior, con un comienzo diferente, titulado «El Poeta». < <

[137] La referencia al sapo no nos envía, como podía pensarse, hacia los juegos de Rouveyre en los días anteriores a la movilización, sino en razón, precisamente, de los primeros versos del otro manuscrito, a un tiempo anterior en el que las significaciones simbólicas se reúnen con los recuerdos del periodo de Stavelot. He traducido *cri* —literalmente, «grito»— como «emblema», conservando su acepción heráldica, en razón del término «azur» que le sigue y del contexto prestigioso del verso. «Azur», por último, es un término heráldico que, a partir del Parnaso sobre todo, convierte sus acepciones medievales en símbolo de lo puro, lo infinito, lo inefable y lo sublime, y del que los modernistas españoles e hispanoamericanos hicieron un uso a veces abusivo. < <

[138] En el original, *servant*: «servidor de una pieza de artillería». Igualmente, en el verso 32, he traducido *tirailleur* por «cazador», en su acepción militar, pero en la primera versión era un *artilleur*. El poema fue enviado aLou el 11 de junio de 1915. En el primer verso, *osier*, literalmente«mimbre», es preciso traducirlo como «cañizo», en razón del contexto. < <

[139] *Achantis* o *Ashantis*: pueblo negro de Ghana, que fundó en el siglo XVIII un poderoso reino cuya capital radicaba en Koumassi. < <

[140] En la danza ritual. En el original: *sursaute*. < <

[141] En el original, *bobosse*. Para M. Rheims, el término pertenece al argot militar de mediados del siglo XIX y comienzos del XX. Se trataría de un recluta de primera línea, resultado de una abreviación de *fantabosse*, con el mismo sentido (abreviación de *fantassin*, aumentada con *bosse*), y el autor mencionado se interroga: ¿a causa, quizás, de la impedimenta? Apollinaire escribe (*Tendre comme le souvenir*, pág. 35):

Yo no conocía la expresión de Boboches, *me parece que la confunde con la de* Bobosses *que, en efecto, en el lenguaje de los artilleros del frente, designa a los soldados rasos que tanta compasión parecen merecer y en efecto merecen.* < <

[142] El poema, fechado en mayo de 1915, había de ser publicado en el núm. 11 de La *Grande Revue*, en noviembre de 1917, antes de ser incluido, con ligeras variantes, en *Caligramas*. < <

[143] Mme. Louise Faure-Favier, escritora y amiga del poeta, publicó, en 1945, sus *Souvenirs sur Guillaume Apollinaire*, extremadamente valiosos, dada la vinculación entre ambos, para conocer detalles concretos de la vida del poeta, desde su relación con Marie Laurencin —de la que ella era también amiga— hasta la velada en la que Apollinaire sorprendiera a sus amigos con la supresión de la puntuación en *Alcools*, por ejemplo. Cabe decir que su relación fue muy estrecha: como muestra, señalaré que ayudó a Jacqueline a amortajar al poeta. Durante un periodo corto, incluso, el poeta se puso de acuerdo con A. Billy para utilizar el piso de Louise en l'île Saint-Louis para trabajar en común, en una experiencia de corta duración. La elección se debía, nos dice J. Hartwig, al hecho de que la amplitud de sus habitaciones permitía desplazarse cómodamente por ellas, entre otras razones. Sus recuerdos, sin embargo, presentan algunas inexactitudes y una permanente parcialidad amistosa hacia el poeta y M. Laurencin. < <

[144] La referencia a Don Juan hace que, igualmente, se hubiera podido traducir: «Y se toma en serio a los fantasmas». < <

[145] En la primera versión, los dos últimos versos no aparecen. Es imposible no relacionarlos con otras composiciones de *Caligramas*, como «Las Colinas», «La Victoria» o «La bonita pelirroja». < <

[146] Como señala M. Décaudin, fue publicado por vez primera en *L’Elan*, núrn. 10 (1-XII-1916), pero el poeta se lo había enviado a Lou en septiembre de 1915, y, sin dedicatoria, forma la primera parte de «Rosas guerreras», en *Poemas a Lou*. André Rouveyre, amigo del poeta, fue enviado junto con éste a Deauville a cubrir la «crónica de sociedad» de *Comoedia* a finales de julio de 1914 (*vid.* nota de «El cochecito»). Posteriormente, publicaría: *Souvenirs de mon commerce* (1912), *Apollinaire* (1945) y *Amour et Poésie d'Apollinaire* (1955). < <

[147] En este caso, no cabe utilizar el término militar «descubierta» o «reconocimiento», aunque, una vez más, el poeta recurra a la ambigüedad polisémica y, de hecho, lo correcto resultaría una síntesis de ambos conceptos, < <

[148] El objeto de la mirada se puede referir tanto a «revólver» como a «rosas». La alineación del verso me obliga a considerar la referencia al primero más bien como una circunstancia. < <

[149] Sa'Di o Saadi (Muslah-al-Din) fue uno de los más importantes poetas persas, nacido en Chirâz, hacia 1200, y muerto en sus alrededores en 1291. Perteneciente a una familia de teólogos, estudió en la Universidad de Bagdad, fundada por Nizâm
al-Mulk.
Viajó por Irak, Siria y emprendió varias peregrinaciones a La Meca. A mediados de siglo, se instaló en su ciudad natal, donde completó la redacción de sus dos compilaciones de reflexiones y anécdotas morales: el *Bustân (El Vergel*, 1257), escrito enteramente en versos de un metro reservado habitualmente a la epopeya, y el *Gulistân (La Rosaleda*, 1258), donde mezcla prosa y verso. Renovó el género del *ghazal* (poemas amorosos), expresando una gran riqueza de matices en un estilo sencillo. Moralista indulgente y de grandes recursos literarios, es uno de los más populares poetas orientales. Su *Gulistân*, traducido al francés en 1634, fue la obra que introdujo la poesía persa en Occidente. < <

[150] *Mou, mol, molle* disponen de una gran carga semántica que motiva que su traducción deba atender al contexto. < <

[151] También esta composición manuscrita formaba parte de «Case d’Armons», en cuyo original, en el extremo inferior derecho de la estrella, figuraban las palabras «menos dulces» prolongando tanto a «canciones» como a «recuerdos», antes de ser incorporado a *Caligramas*. Se trata de un ejemplo de composición mixta, en la que el dibujo puro complementa el dibujo textual. Madeleine Pagès y el poeta se habían conocido en un viaje en tren, entre Niza —donde el poeta había disfrutado de un corto permiso con Lou— y Marsella, el 2 de enero de 1915. Impresionado por la muchacha, el poeta no le escribirá por primera vez hasta abril, para comenzar una correspondencia simultánea con la de Lou, desde el frente. En agosto, solicita a la madre de Madeleine la mano de su hija y es aceptado. En diciembre pasa con ella su permiso en Orán. Pero a partir de enero de 1916 se advierte un cambio en el tono del poeta, ciertamente desanimado; no obstante, en marzo hace testamento en su favor. Tres días después, el 17 de marzo, fue herido. A partir de julio, puede percibirse que él ya no cree en su posible unión y, el 23 de noviembre, en su última carta a la muchacha, le confiesa su deseo de romper el compromiso. Ya en mayo, le había escrito: «Yo no soy el mismo que era desde ningún punto de vista, y si me escuchara a mí mismo, me haría sacerdote o religioso». < <

[152] La referencia temporal de la primera estrofa indica con claridad los días inmediatamente anteriores a la movilización, que el poeta pasó con A. Rouveyre en Deauville (*vid.* notas de «El cochecito»), durante los cuales Apollinaire se divertía con los esfuerzos del dibujante en la caza y adiestramiento de sapos. Convierto *un temps béni*

C'était

en «Eran buenos tiempos» por la extensión sinonímica que puede operarse (*'béni > benoît > bon > beau*) y que, sin traicionar el sentido del verso, me permite el uso de una locución más castellana. Fechado en abril de 1915, fue enviado a Lou el 11 de mayo, formando parte de «Rêverie», y publicado en *La Grande Revue*, núm. 11, en noviembre de 1917. Se trata de otro claro ejemplo de composición marcada por la oralidad y la musicalidad ritmica, evidenciada por la creación del estribillo sobre las notas de un toque militar de corneta. Acerca de esta cuestión, véase la nota 3 de «Guardia». < <

[153] *Crapaud*: en este caso, y dada la referencia aludida a Rouveyre, no cabe utilizar la acepción artillera de «cureña». En *L' Intransigeant*, en su rúbrica artística, el poeta publicaba un artículo titulado «André Rouveyre», precisamente el 31 de julio de 1914 —véase nota de «El cochecito»—. En él, podía leerse:

> *… Mientras ésto ocurre, Rouveyre se pasea en automóvil por la costa normanda. Ha terminado algunos delicados croquis a partir de palomas. Lleva con él tres sapitos que cuida amorosamente. Estos animalitos constituyen para él un importante tema de estudio y no cabe duda alguna de que les ha de consagrar un álbum de delicados dibujos.*
>
> *— Por lo menos, dice, ellos no van a ponerme ningún proceso (alusión al que intentó Catulle Mendès contra él, a causa de una caricatura). Además, me parecen la cosa más bonita del mundo, mis sapitos.*
>
> *(…) Rouveyre dibujará también un pequeño álbum de moscas, que tiene ocasión actualmente de estudiar dado que no hace más que atraparlas para dárselas de comer a sus pequeños sapos que aprecian, muy particularmente, este tipo de alimento. Buen trabajo para un dibujante tan poco fecundo como André Rouveyre. (*Chroniques d'Art*, págs. 523-524).* < <

Pero véase, sobre todo, su *anecdotique* titulada «Do, Di, Dé ». (*Anecdotiques*, págs. 207-209), acerca de los tres sapos de Rouveyre.

[154] Me mantengo entre la literalidad y el sentido figurado; pero el contexto me hace elegir ésta y no otras posibilidades («herir en el corazón», «*romper* el corazón», *etc*.). < <

[155] «Guy»: forma familiar del propio nombre del poeta. *Artiflot* («artillero»), pertenece al argot militar de finales del siglo XIX y de la Primera Guerra Mundial. Es el vocablo *artilleur* fragmentado y sufijado sobre el modelo de *fiflot* («soldado raso»). < <

[156] En la estrofa, los vocablos *marmites* («pepinos», forma familiar de «obuses») y *cagnats* («refugios») forman parte del argot de las trincheras. Acerca de la referencia a los «anillos», véase la nota 1 de «Oráculos». < <

[157] Con el sentido de «resguardado», «a salvo». < <

[158] La composición, enteramente manuscrita, muestra el alcance de la plasticidad incluso al margen de una figuración expresa. Hay un auténtico repertorio de procedimientos: anotaciones musicales, tipografías diversas, el dibujo del que se servían los soldados para conocer las dimensiones del dedo de los destinatarios de sus anillos fabricados con los fragmentos de metralla, el esquema topográfico del arco del horizonte que figura la guardia, el recurso a la escritura oblicua o el uso de la llave abierta, son otros tantos ejemplos. Dieuze: capital de la región de Mosela, distrito de Château-Salins, con importantes industrias químicas y yacimientos de sal gema. Antisthène: Filósofo griego cínico (nacido y muerto en Atenas, entre 444 y 365 a. C, aproximadamente). Fue discípulo de Gorgias y de Sócrates, antes de fundar la escuela cínica. Mantengo la estrofa «Ah! mon Dieu… Tout à fouait» conforme al original dialectal, así como las anotaciones en italiano. Los «G.V.C.»: «Guardia de Vías y Comunicaciones». Apollinaire publicaba el 16-XI-1917 una *anecdotique* titulada «Vocablos acrósticos» *{Anecdotiqms*, págs. 245-249), que comenzaba así:

Uno de los más modernos medios para expresarse consiste en hacerlo mediante las iniciales de las palabras de una frase, formando vocablos acrósticos con esas letras aisladas. Y la guerra ha desarrollado enormemente este uso ciertamente antiguo,

Y, antes de concluir:

La utilización de las abreviaturas acrósticas no es, pues, nueva. Lo que es original y puede interesar al filólogo, si no al gramático, es la formación de neologismos como pof,ératé, gévécé, Hiddeck, Anzac, Cibiste, Atifala, Cadets, Sic, etc., surgidos de este procedimiento, llamado a proporcionar un gran número de vocablos a la terminología comercial sobre todo, y de los que un buen número han de permanecer en las lenguas sin ningún género de duda.

Catalogaba, además de «G.V.C», «G.Q.G.», «D.E.S.», *«R.Q.»*,

«R.A.T.», «C.I.B.», «Anzac», «P.O.F.», «Sadla», «Sim», «Sic» —referido a la revista, a partir de «sonidos», «ideas», «colores»-—, «T.S.F.», «A.L.G.P.», «Hiddek», «N.P.V.» y algunos otros. Puede encontrarse en ello otra de las vías exploratorias que Apollinaire mantenía siempre en abierta prospección, más allá de su dimensión anecdótica. < <

[159] Va dedicado el poema a Lou, como podía imaginarse, a quien le fue enviado el 10 de abril de 1915, antes de su publicación en el núm. 9 de *L’Élan*, en marzo de 1916 y, como señalan Décaudin y Adéma, de su envío a Fernand Divoire para su publicación en *L'Intransigeant*. Posteriormente, en *L'Esprit Nouveau*. Constituye otra de las composiciones en las que el principio de la realidad se ve transgredido por ese sentido de «lo maravilloso» —el propio poeta usa el término en el 2.º verso— que está en la base de su concepto surrealista, y cuya clave esencial cabe situar en la dinámica del deseo. En el manuscrito, su título era «La Noche de los Ejércitos». < <

[160] Convierto *mot* —«palabra»— en *mot de passe* —«contraseña»—, apoyándome sobre el contexto y sobre la variante militar no conservada del manuscrito. < <

[161] En el manuscrito, era «su romanza». He traducido literalmente como un recuerdo hacia el inequívoco inicio de «La Chanson du Mal-Aimé»,
en *Alcools*: «Y yo cantaba esta romanza…». < <

[162] En el original, *un amour à mourir*: literal y familiarmente, «un amor que te mata», pero sobre todo «un amor para morir por él» mejor que «un amor hasta la muerte». Nótese el juego de palabras con «un amor que muere…», en el verso siguiente, tan distinto a ese «morir de amor». < <

[163] Apunte irónico. Prefiero en este caso la acepción perteneciente al léxico militar -*orgue* es un «cañón multitubular»—, que respeta la metáfora que, por otra parte, la traducción literal como «órgano» también mantiene; «pajas enderezadas como tubos de órgano como cañones». < <

[164] M. Décaudin y M. Adéma nos señalan que el poema —como los seis siguientes— fue enviado a Louise Faure-Favier el 20-VIII-1915, y a Madeleine Pagès el 3-IX-1915. Estaban destinados, a través de la primera, a Marie Laurencin, al objeto de componer ese «Médaillon toujours fermé» cuyas circunstancias se exponen en la Introducción. Comienza aquí, pues, un bloque compacto dentro de la obra, cargado de significados a pesar de su aparente ligereza. Véase, al respecto, el análisis de M. Davies: «Le Médaillon toujours fermé», en *G. A., 13*. Habían de aparecer en el núm. 433 del *Mercure de France*, el 1-VII-1916.

<<

[165] Siguiendo las indicaciones de la nota del poema anterior, éste se encontraba también en «Le Médaillon toujours fermé», dirigido a Marie Laurencin, cuyas referencias resultan evidentes en él. El barrio de Auteuil, donde vivía el poeta durante su relación con la pintora (la ruptura se produciría en otoño de 1912 y, a finales del mismo año, el poeta se instala en su apartamento del n.° 202 del *boulevard* Saint-Germain) se le presentará en lo sucesivo con tristes connotaciones. Así, el propio comienzo de *Le Flâneur des deux rives* (1917, «Souvenir d'Auteuil», págs. 11-15) dice:

Los hombres no se separan de nada sin pesar, e incluso los lugares, las cosas y la gente que más desgraciados les hicieron no son abandonados sin dolor.

Así es cómo en 1912 no te dejé sin amargura, lejano Auteuil, barrio encantador de mis grandes tristezas. Yo no debía volver a él sino en 1916 para ser trepanado en la villa Molière… (…) Pero hay muchas otras cosas encantadoras y curiosas en Auteuil.

Cuando Apollinaire conoció a Marie Laurencin, ésta vivía con su madre en el barrio de La Chapelle pero poco después se trasladaron también a Auteuil. Como recuerda P. Pia:

Apollinaire, por su parte, iba a trasladarse de la calle Henner, en las primeras pendientes de Montmartre, para vivir en la calle Gros, próxima al Sena, en los confines de Auteuil y de Passy.

Este conjunto de circunstancias puede explicar el tono melancólico de la composición que, por lo demás, había de ser publicada en el mismo número del *Mercure de France* que el poema anterior y que los cinco siguientes a éste, y enviado a las mismas personas en idénticas fechas. < <

[166] Véanse, como comentario a este poemita que contiene referencias a «La paloma apuñalada y el surtidor», las páginas que André Rouveyíe Ie dedica, en *Amour et poésie d’Apollinaire* (1955). M. Décaudin y M. Adéma nos señalan que el poeta se lo había enviado a Louise Faure-Favier el 20-VIII-1915, y a Madeleine el 3-IX-1915, antes de su publicación en el núm. 433 del *Mercure de France*, 1-VII-1916.

< <

[167] En el original, «Et le songe dans
l’entrelacs
/ Des branches lentement s'élève». < <

[168] He traducido *fraise* como «gorguera», recogiendo una acepción ciertamente arcaica pero usada, por ejemplo, y entre otros, por León-Paul Fargue (*Poèmes*), en razón del contexto y de la coherencia imaginaria del poeta, sin tomar en consideración otras equivalencias más próximas («fresón», naturalmente, pero también y en el contexto militar, «empalizada»), e incluso argóticas («rostro»). < <

[169] La composición toma como punto de partida un dibujo de Marie Laurencin. A este respecto, M. Décaudin y M. Adéma reseñan que Apollinaire escribía a Louise Faure-Favier enviándole «El medallón siempre cerrado» para M. Laurencin, el 20 de agosto de 1915: «Hazle observar que en las “Granadinas arrepentidas”, que es una alusión a su maravilloso dibujo…» (L. Faure-Favier: *Souvenirs sur Guillaume Apollinaire*, 1945). El poema había de ser enviado igualmente a Madeleine, el

3-IX-1915,

y aparecería en el núm. 433 del *Mercure de France*, Literalmente, el título es «Las granadinas en arrepentimiento». Más allá del juego de palabras entre «Granada», «granadinas» y «granadas» —en su acepción bélica—, la referencia al «huevo» y al «gallo» hubiera podido hacer pensar en que se trata de «aves rellenas» o de «pinzones africanos» y hasta en «clavelitos», si no fuera porque el femenino desmiente estas posibilidades tanto como el dibujo de la pintora. Obsérvese el tono interrogativo de los dos primeros versos. < <

[170] Son habituales en el poeta estas bruscas rupturas: recuérdese que se expresa mediante imágenes y no mediante el discurso lógico y progresivo de la prosa. El verso siguiente, igualmente, supone un cambio en el registro. Mitilene, la antigua Lesbos, actualmente perteneciente a Grecia, da nombre tanto a la isla como a la ciudad del mar Egeo, al sureste de Lemnos, cerca de la costa de Anatolia, *Flotte* ofrece múltiples posibilidades de versión: podría ser una de ellas «Y este mar en Mitilene», por ejemplo, sin entrar en contradicción con el texto, incluso al contrario. He optado por «flota», en un registro militar, porque contiene también la noción del neologismo *flottance* (incertidumbre propia de los estados de ánimo y de los sentimientos), usado por los decadentistas y que parece acomodarse mejor a la referencia a Mitilene. Como señalan M. Décaudin y M. Adéma, el poema fue enviado entre agosto y septiembre de 1915 a Louise Faure-Favier, a Madeleine y a Lou, y se publicó en el núm. 433 del *Mercure de France*, el 1 de julio de 1916, como el siguiente y los cinco anteriores. < <

[171] En cuanto a su publicación, *vid.* nota I de «El rizo recobrado». Sus destinatarias son también Louise y Madeleine, pero el poeta se lo envía asimismo a Lou, el
20-IX-1915.
Hay que entender «caballero» en su sentido de «jinete», en referencia al destino militar del poeta en la época. < <

[172] En lo referente al «anillo», *vid.* nota 1 de «Oráculos». <<

[173] El poema, fechado en agosto de 1915, fue enviado a Madeleine Pagès el 11-X-1915, y publicado en el núm. 11 de *La Grande Revue*, el
11-XI-1917.
Se trata de una composición que se desarrolla en una variedad de tonos, alternando un lirismo conmovedor con unos apuntes de distanciamiento irónico y la anticipada capacidad «surrealista» de transformación de la realidad con anotaciones próximas a un *ars poetica*. La disposición de los versos nos indica que se trata del procedimiento de fragmentación de unidades de significado según el criterio de *mise en valeur* o de insistencia conceptual o imaginaria que tan a menudo observamos en el poeta. En cuanto a «la pared de enfrente», en el original *la paroi adverse*: literalmente, «el muro contrario». < <

[174] Apollinaire duplica *en bâte* en el mismo verso, en un juego de dobletes que se reitera en esta composición. < <

[175] Las concordancias masculinos/femeninos alternadas en el original confieren su sentido a este verso y al que sigue. < <

[176] Literalmente, «Les haya llegado a los hombres del tiempo de las cavernas». <<

[177] Literalmente, «Que algo más antiguo o que ya ha servido parece allí…». < <

[178] Literalmente, «… Que aquello que a mano se tiene». < <

[179] Este poema, que debía aparecer en el núm. 11 de *La Grande Revue*, en noviembre de 1917, fue enviado a Madeleine el
13-X-1915
y está fechado en agosto del mismo año. Como señalan M. Décaudin y M. Adéma, en*Tendre comme le souvenir* su forma es distinta, agrupados los versos en vez de separados por imágenes. < <

[180] En cursiva en el original. El poema, con el título de «Madeleine», le había de ser enviado a ésta el 28-V-1915.
Recuérdese que es en este mes cuando comienza su correspondencia con ella, a pesar de haberla conocido a comienzos del año, lo que explica el tono mesurado de la composición y su estilo «tangencial». En el verso anterior, he preferido mantener la literalidad en lugar de traducir por «pinos rodenos». < <

[181] En el original, *le feu bivouac d’un*. He optado por «acampada» mejor que por el término militar *vivaque* por razones eufónicas y habida cuenta de que no entraba en contradicción con el texto. < <

[182] De Minos que, en la mitología, figura como hijo de Júpiter y de Europa, y rey de Creta. Construyó el famoso laberinto y dictó leyes tan justas que, tras su muerte, fue juez de los infiernos, como Éaco y Radamanto <<

[183] En el original, *Dont chaque lettre se love en belle anglaise*. Naturalmente, el «juego de palabras» del verso subsiguiente gira en torno al inglés *love*. < <

[184] He mantenido «vernal», por *vernale*, en vez de «primaveral» atendiendo sobre todo a la propia elección del poeta, con independencia de lo escasamente usual del vocablo. < <

[185] El sentido de este verso queda aclarado con la lectura de «El palacio âel trueno». El poema, que en su versión inicial contenia connotaciones eróticas más evidentes, está fechado en diciembre de 1915 y fue enviado a Madeleine, para ser publicado en el núm. 11 de La *Grande Revue* en noviembre de 1917. < <

[186] *Stéarine* en el original; producto químico, atestiguado en Chevreul (1814), del griego *stear*, «grasa». < <

[187] En el original: *Moi ce soir une âme qui s'est creusée qui est vide*
j’ai
. < <

[188] Desde este verso hasta el penúltimo son proposiciones interrogativas que la supresión de la puntuación enmascara más en la versión que en el original francés. < <

[189] Como señalan Décaudin y Adéma, el poema fue enviado a Madeleine el 9-X-1915, e incorporado posteriormente a *Tendre comme le souvenir*, con variantes. Dos tipos de anotaciones fueron suprimidas en la versión de *Calgramas*: por una parte, las neutras que hacen referencia a un dominio espacial (una nueva noticia de México, por ejemplo). Por otra, las propiamente eróticas. < <

[190] Una vez más, he optado por la acepción militar cuyo léxico impregna la obra. Así, *croiser* —«cruzarse»—, por extensión *feu croisé* —«fuego cruzado»—, de donde «converger». En cuanto a *te rejoint*, literalmente: «se reúne contigo», queda convertido en «te alcanza». < <

[191] En el original, *chat-buant*, atestiguado en J. de Meung en 1265, del latín popular *cavannus* (Euquerio, siglo V), vocablo galo con alteración por influencia de *chat* y de *huer*, según Dauzat. <<

[192] Versión libre de «Balance des batteries», en razón del contexto. En *Tendre comme le souvenir*: «Medida de las baterías pesados címbalos de la locura». < <

[193] Juego de palabras. *Douille* («casquillo», atestiguado en 1398, Ménagier, del francés *dulja*, procedente del vocablo medio-alto alemán *tulle*)
d’obus
se convierte en «casco de obús». Pero un *éclat*
d’obus
es también un «trozo de metralla», un «cascote de obús». Por lo que se refiere a *éclatantes*: literalmente, «brillantes», «resplandecientes»: de donde, en sentido figurado y en este contexto, «reventones», dado, además, que en las constelaciones imaginarias del poeta, a menudo se ven reunidos con «flores». < <

[194] No es la única vez en la que Apollinaire efectúa juegos de palabras con el conjunto «trincheras/enterrados». Véase, por ejemplo, la nota 3 de «Desde la batería de tiro». El poema, fechado el 24-IX-1915, fue enviado a Madeleine el 6-X-1915, y publicado en La *Voce* el 31-I-1916.

< <

[195] Sin entrar en los niveles familiares o argóticos, *coup* dispone de una variada gama de acepciones en el léxico militar, que me permite convertirlo en este verso en «tiro» y, unos versos después, en «explosión», en función del contexto. < <

[196] En el original, *Le Decauville qui toussote*. Por extensión, se designa con el nombre de su inventor, a finales del siglo XIX, al primer ferrocarril de vía estrecha que unió los Inválidos con el Campo de Marte cuando la Exposición de París de 1881, y fue transferido a Royan. Paul Decauville
(1846-1922)
fue un industrial francés, fundador de una fábrica de materiales para ferrocarriles. < <

[197] Una vez más, respetamos la opción léxica del poeta, que no ha elegido *casque* sino *bourguignotte*, vocablo utilizado por Du Bellay en 1537 y reutilizado durante la Primera Guerra Mundial. Procedente de *bourguignon* (nativo de Borgoña, la antigua Burgundia), designa el casco sin visera que, creado en el siglo XV fue utilizado aproximadamente hasta el XVIII. < <

[198] Topónimo. Con respecto a los lugares mencionados, escribía Apollinaire en una *anecdotique* del
16-II-1916
(*Anecdotiques*, págs. 213-214):

Quienes han hecho la guerra en Champagne y sobrevivan volverán sin duda a visitar, con una atroz curiosidad, esta región infernal que va desde la colina de Souain hasta Massiges. Según quienes conocen las otras partes del frente, es allí donde el drama es más agudo. Ninguna desolación puede igualar el espantoso aspecto de estas ondulaciones de terreno… (…) Cota 193, cota 196, colina de Souain, colina de Tahure y tú, misteriosa colina de Mesnil, ¡suelo estéril regado con sangre y con innumerable sacrificios…

La «Mano» es una figuración metafórica que no se ha conservado como toponímico en la actualidad, aunque se usaba durante la guerra; está basada en que en la Champaña húmeda, los ríos y canales forman una especie de huella de mano de largos dedos delgados. < <

[199] En palabras de M. Décaudin y de M. Adéma:

Según un procedimiento que le es familiar, Apollinaire ha introducido en la composición de este poema piezas escritas anteriormente. El 23 de octubre escribía a Madeleine: «He recibido la noticia de la herida del poeta Léo Larguier, amigo mío, cabo camillero en el 415 de infantería. Le he enviado un pequeño poema».

Y añadía con el título de «El camillero», las tres estrofas que comienzan en «Blanco es el suelo…». Asimismo las estrofas que comienzan en «Trincheras y rumor…» habían sido enviadas a Madeleine el 25 de octubre con el título de «Quinta del 17». Finalmente, el poema enviado a Jeanne-Yves Blanc el 8 de octubre de 1915, con el título de «La desconocida», está formado por las dos estrofas que comienzan en «Oh súbitos destellos…», seguidas por una tercera:

«Jeanne, él arrebatadamente lee

Los cuatro versos dictados por ella.

Qué ardiente es el talismán

Cuyo ardor es casi mortal ». < <

Por otra parte, Granié, amigo de Albert Gleizes, había ayudado a Apollinaire en diferentes ocasiones: cuando el asunto de las estatuillas fenicias robadas en el Louvre por Géry Pieret; luego, cuando la colección de «Los Maestros del Amor» se encontró amenazada de juicio y, finalmente, en 1915, como consecuencia del ambiguo asunto de una denuncia. El poema seria publicado —tras el envío a Madeleine del
27-X-1915
— en el núm. 433 del *Mercure de France*, el
1-VII-1916.

[200] La expresión, que se repite más adelante, no deja de llamar la atención. El «euforbio» pertenece al léxico de la botánica y se le encuentra desde el siglo XIII, procedente del latín *euphorbia herba*, del nombre de Euphorbus, médico de Juba, rey de Numidia del siglo I, que reveló las propiedades curativas de esta planta. Apollinaire se encuentra en una zona de vegetación exuberante y no es por ello extraño que la incorpore como imagen. Pero, en este y en otros terrenos, la atención del poeta se orienta más hacia lo curioso o lo erudito. En este caso concreto, la superposición de las imágenes nos indica que se trata sobre todo de una transposición plástica a la que no es ajena la referencia a los «hocicos de los conejos». En la misma *anecdotique* a que se refiere la nota 5 de la composición anterior, escribía el poeta:

Tras la guerra, ¿quién podrá ver sin emocionarse cómo despunta el brote rosa del euforbio verrugoso o cómo se despliegan las espátulas de la pimpinela con sabor a pepino? < <

[201] En el original, … *la nuit*
l'azure
. Pero el vocablo «azur», procedente de la heráldica aunque entrando en otras formas de composición (*pierre d'azur, lapislázuli*, por ejemplo) sufre un deslizamiento a partir sobre todo del Parnaso para pasar a designar «lo sublime», «lo inefable», «el infinito», «la pureza suprema», etc., en un uso que retomarán los modernistas españoles e hispanoamericanos en un préstamo literal, y que hace decaer su valor cromático. Encontramos más adelante *Bleu-de-roi*: «Azul real». Pero el «azur» es el color heráldico de la realeza, y, en el contexto militar, un color de uniforme, lo que motivará el uso familiar de *les bleus* para designar a los soldados, a partir de los soldados de la 1ª. República, cuyo uniforme era azul y se oponían a los monárquicos insurrectos («Chouans» o «Vendéens»), denominados «blancos» porque como bandera llevaban la blanca del rey. El juego de conceptos reaparece en varias composiciones. Véase la nota 5. <<

[202] En el original, *À savoir si la guerre est drôle*. La Primera Guerra Mundial fue denominada, en efecto, *la drôle de guerre*, que se podría traducir como «la guerra boba» o bien como «la extraña guerra». No parece, sin embargo, que el poeta utilice el término en este caso con referencia a ello, sino más bien para acentuar la focalidad irreal con que la adopta como decorado y figuración fascinantes, como ya he insistido en otros poemas. < <

[203] Aquí encontramos «azul-horizonte». Pero los juegos cromáticos y de imágenes refuerzan su complejidad por el hecho de que el contexto mediterráneo («los golfos mediterráneos») permitiría traducir *mauves* («malvas») como «gaviotas»: véase nota 3 de «Simultaneidades». < <

[204] *Venez le pot en tête*, en el original: se trata de un uso de argot militar. Dos versos después: … *en agitant tes pommes de pin*, con referencia familiar a los explosivos. En cuanto a las «alidadas» del verso siguiente, se trata de un término de puntería artillera, que aparece en Apian en 1544, como «regla utilizada por los marinos», procedente del latín medieval *alidada*, préstamo al árabe *al-idada*, «la regla», antes de pasar, por extensión, al registro mencionado. < <

[205] En el original, *Envolez-vous essaims des avions blonds ainsi que les avettes. Avette*, empleado por Ronsard y otros poetas del siglo XVI, pertenece a los dialectos del norte del Loira, procedente del latín vulgar *apitta*, diminutivo de *apis*. Apollinaire no ha recurrido a *abeille*, quizás para establecer un juego fónico con *avions*, derivado del latín *avis*. < <

[206] Zenón de Citión: Filósofo griego fundador del estoicismo, nacido en Chipre alrededor de 335 a. C, muerto en Atenas, alrededor de 264 a. C. Tras haber sido discípulo de Crates de Tebas, de Stilpón y de Xenócrates, creó la «escuela del Pórtico». Los atenienses le hicieron erigir una estatua en bronce (actualmente en Roma, en el Museo del Capitolio) y le enterraron en el barrio de Cerámica, en la necrópolis de Eridanos, Ninguna de sus obras ha llegado hasta nosotros, tan sólo sus títulos fueron conservados por Diógenes Laercio, así como cortos fragmentos en obras de compiladores. < <

[207] En el original, *La nichée attend la becquée*, más expresivo. < <

[208] *Le soleil à peine boutonne*, en el original. Con matiz ingresivo, el sentido de *bouton* es el de «yema», «brote» o «capullo». < <

[209] Un *parsi* es un descendiente de los zoroastros de Persia que emigraron a la India a partir del siglo VIII para escapar a la persecución musulmana. Se concentraron en el Gujarât (Bombay, sobre todo), donde conservan sus particularidades (entre otras, la costumbre de no enterrar a los muertos, sino exponerlos sobre «torres de silencio» para no hacer impura la tierra). Entre ellos recuperó Anquetil-Duperron en 1758 el *Avesta*, colección de textos sagrados de la religión mazdeísta, cuyo original al parecer se destruyó durante la conquista de Alejandro Magno, y hubo de ser reconstituido a partir de la tradición en la época sasánida (siglos III y IV). El texto que se conserva constituye aproximadamente una cuarta parte del original y su parte más antigua se atribuye tradícionalmente a Zaratustra. < <

[210] En el original, *en mettant sa cagoule*: véase nota 2 de «Simultaneidades ». < <

[211] El poema está fechado en diciembre de 1915: en este periodo, Chirico se encuentra en Ferrara. La relación entre ambos quedó marcada por el cuadro —
L'Homme-cibk
(«El Hombre-diana»), lo rebautizará Apollinaire, pero su título original era «Enigmas plásticos»— que el pintor regalará al poeta: Apollinaire pretende reconocerse en ese perfil y es un hecho, que puede valorarse a voluntad, que la zona marcada con un semicírculo en la sien izquierda es precisamente la que más adelante vio afectada por el impacto de la metralla del obús. Apollinaire y sus amigos consideraban el cuadro como un «Retrato premonitorio» como consecuencia de ello. Acerca de la importancia que el poeta concede a los intentos de adivinación, véase «Sobre las profecías». Pero no es inútil recordar lo que señala J. Hartwig acerca del pintor:

Chirico mismo era un fenómeno totalmente extraordinario; dotado de una sensibilidad casi enfermiza, se le tenía como dotado de poderes de telepatía y videncia. Sus profecías comenzaban a confirmarse con una regularidad tal y se convertían en una obsesión tan penosa que Chirico debió finalmente reprimir en él esta disposición fastidiosa para salvar su independencia y recuperar la tranquilidad y el recogimiento indispensables para su trabajo.

Pero no es el único caso y la misma autora recuerda el de Max Jacob: según sus amigos, le habría anunciado a Apollinaire que René Dalize —a quien está dedicado *Caligramas*, muerto en 1918 por un proyectil alemán— debía ser el primero de sus amigos en morir, y en plena juventud; a Marie Laurencin que debería desterrarse durante un largo periodo (de hecho, casada con un alemán, escogió España para su exilio) y al mismo Apollinaire que desaparecería sin haber conocido la gloria que no le llegaría sino después de muerto.

Al margen de estos elementos anecdóticos, Apollinaire se sentía atraído e intrigado por las palabras y los cuadros del pintor.

J. Hartwig dice que:

Le consideraba uno de los más notables pintores de su generación. Los cuadros de Chirico, nostálgicos, desbordantes de armonía, de calma y de dramas mudos en la arquitectura ideal de las columnatas italianas medio realistas, medio fantásticas, producían una fuerte impresión sobre Apollinaire, le intrigaban, le sumergían en una angustia que buscaba y huía a la vez. Su ciclo de «Enigmas»: «Enigma de una noche de otoño», «Enigma del oráculo» —tales eran en la época los títulos de los cuadros de Chiríco— provocaban en él una emoción que sobrepasaba con mucho los límites de la emoción estética.

En la primera crítica que sobre su obra publicara Apollinaire (16-XI-1913), le presentaba «inhábil y muy dotado…, con curiosos paisajes llenos de nuevas intenciones de una sólida arquitectura y una gran sensibilidad». El 3-III-1914:

G. de Chirico construye en la calma y la meditación composiciones armoniosas y misteriosas. Concepción plástica de la política del tiempo. Esos estudios puramente desinteresados y cuya expresión estética es muy impresionante merecen atraer la atención…

El 14-VII-1914: «… G. de Chirico, cuyo arte es más depurado, más sutil, más antiguo aunque más nuevo todavía…», y añade un texto de Soffici, en *Lacerba* sobre el pintor. La última mención del pintor que publique el poeta aparecerá el
20-VII-1918,
unos meses antes de su muerte.

Puede decirse que, sin haber establecido unos vínculos tan estrechos como los que le unirán con Picasso, con Delaunay, con el Aduanero Rousseau, con Derain, con Dufy, con Chagall y tantos otros, el poeta ha encontrado en las composiciones de Chirico unas manifestaciones firmes de esa «irrealidad», de su particular surrealismo, que por otra parte debían apreciar los integrantes del grupo en el pintor. El poema contiene algunas imágenes que pueden considerarse homologables de las de Chirico y la dedicatoria, por todo ello, no es gratuita. <<

[212] En el original, *où se tiennent les murailles*. El sentido de la imagen («se mantienen pegados a la base») me permite una versión algo libre. < <

[213] Juego de palabras. En el original, *Attention on va jeter l’ancre*
/ Attention à l'encre que l'on jette: ancre —«ancla»— y *encre* —«tinta»— son vocablos homófonos y el contexto marítimo y las referencias al pulpo permiten el juego. < <

[214] El poema, fechado en diciembre de 1915 y publicado en el núm. 11 de *La Grande Revue, en* noviembre de 1917, *constituye* un ejemplo claro de esta particular y anticipada «surrealidad» que el grupo surrealista había de admirar en el poeta, y es cierto que convertir los horrores del frente en la descripción de una fiesta cósmica supone un juego metonímico-metafórico cuyo resultado es la aniquilación del «principio de realidad» y la reinterpretación de los referentes a la luz de un imaginario código del deseo. Este aspecto, al que ya nos hemos referido en la Introducción, se establece fundamentalmente a partir de dos tipos de recursos; el metafórico —naturalmente—, patente por ejemplo, en los versos 3 ó 5. Pero el otro resulta quizás más revelador, situándose en la base del primero: se trata de un distanciamiento que permite al poeta la «contemplación» de los acontecimientos, abstracción hecha de su «significado». Este proceso permite tanto los usos ambiguos como los humorísticos, fundados éstos últimos en la concepción de Schopenhauer (*Le Monde comme Volonté et comme Représentation*), que destaca «la percepción repentina de una discordancia entre un concepto y los objetos reales que en él han sido pensados según una relación dada». En este caso, el valor orgiástico de la guerra, que en otras composiciones aparece de modo igualmente nítido, cargado de significados de «purificación» (la imagen del «ave fénix» se encuentra implícita en el v. 11, y en ese sentido es preciso entender la alusión a la antropofagia de los v. 17 y 18) se sitúa sobre todo en el régimen de lo visual y abre la vía a una segunda mitad del poema en la que el propio poeta siente su metamorfosis no en calidad de individuo —aislado o colectivo—, sino en su función de poeta. Destaca, por su recurrencia, el término *beau* («bello», «hermoso»), asociado con imágenes dinámicas («viveza») y esplendentes, fundadas en un presente fugaz que se eleva a categoría cósmica y, a este respecto, recuérdese la conclusión que ofrece Breton de *Nadja* (1928): «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas». Pero la composición abunda en ambigüedades y matices que le confieren una riqueza especial, además. Obsérvese, por ejemplo, la presentación paradójica entre

vectores centrífugos y centrípetos, reforzada en la conclusión, y póngase en relación con una interpretación posible del poema en clave erótica. Encontramos igualmente, en la prolongación expansiva, su obsesión por la ubicuidad (espacio y tiempo) y por el futuro que impregna igualmente algunas de las composiciones más ambiciosas de la obra. Me he inclinado finalmente por una traducción literal del título, pero es de destacar el juego semántico contenido en *(Mer)veille* —«vigilia», «vela»— a la luz del verso «Y en el ardor singular de esta vela de armas». < <

[215] Literalmente, «sobredoradas», en «baño de oro». Ideal expansivo que comienza a manifestarse en el poema. En el verso anterior, es preciso referir la imagen a «Coma Berenices», en astronomía, constelación del hemisferio boreal descrita por Hiparco. Se consideró durante mucho tiempo como apéndice de la constelación del León, hasta que Tycho-Brahe la restauró como constelación independiente. Su denominación procede de la historia de Berenice III, hija de Magas, rey de la Cirenaica y de Libia, que debía casarse con Tolomeo Evérgetes, rey de Egipto. Al morir su padre antes de celebrarse la boda, su madre, Arsinoe, quiso casarla con Demetrio, hermano de Antígono Gonatas. Cuando ya se habían efectuado los preparativos, Berenice sorprendió a Demetrio en el lecho de su madre y le hizo matar. Después, huyó a Egipto y casó con Tolomeo Evérgetes. Durante una expedición de éste a Siria, Berenice ofreció su espléndida cabellera a Venus para que concediese la victoria a su esposo. Al desaparecer la cabellera del templo, el astrónomo Conon de Samos, para adular a la princesa, afirmó que la había visto en el cielo convertida en un grupo de estrellas, junto a la constelación del León, que, desde entonces, es conocido con el nombre de «Cabellera de Bérénice». La reina sobrevivió a su esposo y fue asesinada por su propio hijo, Tolomeo Filopator. < <

[216] Literalmente, «que no disponen sino del tiempo para morir». < <

[217] En italiano en el original, esta locución equivale a «a plena luz», «con luz diurna». < <

[218] *S’offrir*: «ofrecerse». He retenido la acepción de «invitarse» que me parece más elocuente del sentido reflexivo y del contexto de «fiesta» en el que el poema se establece. < <

[219] Baltasar: último rey de Babilonia, cuya ruina fue anunciada en un festín con las palabras de fuego *Mane, Tezel, F ares*, en 638 a. C. <<

[220] Tras dudar en utilizar la expresión «un olor a chamusquina», y una vez descartada por cuanto el poeta no ha recurrido a su equivalente francés *roussi*, he preferido la traducción literal: es conocido el gusto del poeta por términos de etimología prestigiosa, favorecido por su extraordinaria aunque desigual erudición, y su aprecio por los vocablos pintorescos. Atestiguado en 1728 (Geoffroy), *empyreume* (1560, Paré, química, del griego *empureuma*, de *pur*, «fuego») indica el sabor y el olor acres y fuertes que emana una materia orgánica sometida al fuego. <<

[221] *Au long des longs boyaux*. Literalmente, son los «pasadizos de comunicación excavados en primera línea». < <

[222] Convertir *chose* en «historia» me parece convenir tanto al sentido familiar del vocablo como al carácter cósmico que adopta el poema. < <

[223] Ícaro: personaje mitológico, hijo de Dédalo. Preso con su padre en el laberinto de Creta, escapó con él valiéndose de unas alas formadas con plumas de ave pegadas con cera. Sin hacer caso de las advertencias de su padre y llevado por el entusiasmo del vuelo, se aproximó tanto al sol que, derritiéndose la cera, cayó al mar Egeo. Es lógico que el poeta utilice esta simbología dada su atracción hacia la aviación. Pero aquélla es más profunda y le permite figurar la aventura de toda exploración, en la mayor parte de las múltiples ocasiones en que recurre a él. <<

[224] Recuérdense los comentarios en notas a «Torre». < <

[225] La polisemia, sobre la que se basa buena parte del recurso constante a la ambigüedad en el poeta, motiva el que mantenga la traducción literal de «Exercice» en el título, haciendo notar, sin embargo, que el sentido real es el que aparece en el último verso, en el que convierto *les exerçait* en «les adiestraba». El poema fue enviado a Madeleine el
22-XI-1915.
< <

[226] *Bombardiers* en el original. < <

[227] Ardengo Soffici, nacido en 1879 en Rigmano, había de conseguir un éxito considerable con su *Giornal di bordo,* en 1915, obra basada en la fragmentariedad de lo autobiográfico. Desempeñó un papel importante y polémico en el desarrollo del movimiento futurista, a cuyas primeras manifestaciones se opondría antes de adherirse a él (véase *Simultaneità, Chimisci lirici*, en 1918) y derivar posteriormente (tras *Giornale di guerra*, en el mismo año, o *La giostra dei sensi*, en el siguiente, hacia fórmulas más clásicas a partir de *Rete mediterránea*, en 1920. Al margen de la amistad que acabó estableciéndose entre el poeta y él, las polémicas iniciales han parecido divertir a Apollinaire, que daba cuenta en una *anecdotique* del
16-XI-1916
de los debates entre «por un lado Marinetti y, por el otro, D. Ardengo Soffici y sus amigos de *La Voce… (…)* Los futuristas, por lo demás, reconocen todos los méritos de su adversario. No por ello han dejado de darle unos bastonazos…». El 21-XI-1911, Soffici escribirá una «carta al director» para matizar el artículo del poeta. El 16-X-1913, apenas un mes después de la publicación en *Lacerba* del «Manifiesto de la Antitradición futurista», de Apollinaire, éste daba publicidad a una carta que le dirigían Marinetti, Russolo y Carrà a Soffici, en términos más que burlones. El 1-II-1914, Apollinaire daba cuenta, en un extenso artículo, de la aparición del *Almanaco purgativo*, realizado por Soffici y Papini, y lo situaba en la propia estela de Jarry y sus almanaques del «Père Ubu». Y, el
16-X-1916,
titulaba «Futurismo italiano» un artículo en el que, tras recordar la muerte de Boccioni, señalaba:

Quienes han llegado al futurismo tras las primeras luchas, Soffici, Papini, Polazzeschi, son quizás los mejores de la joven Italia literaria, son todavía futuristas sin duda alguna, pero no quieren mantenerse bajo la autoridad un poco estrecha del papa Marinetti.

M. Décaudin y M. Adéma señalan que el poema fue enviado a Madeleine el 25-VIII-1915 e incluido en *Tendre comme le souvenir*, y que aparecería en el núm. 17 de La *Voce*, el 15-XI-1915, sin dedicatoria. El poema estaba fechado el 18-VIII-1915. Los mencionados críticos señalan:

El 14 de agosto, Apollinaire había escrito a Madeleine: «Voy a terminar mi poema "A Italia" que me ha sido pedido por La Voce*»; el 25, le dirige el manuscrito en estos términos: «Adjunto el original del "Grito a Italia" enviado a* La Voce*, no lo pierdas, cariñosa mía, no tengo copia»; una última indicación nos es dada en la carta del 3 de octubre en la que se lee: «No he recibido más que las pruebas del "Grito a Italia" que aparecerá en octubre en* La Voce *de Florencia». Por otra parte, una carta dirigida a Soffici el 1 de septiembre de 1915 contiene las últimas indicaciones sobre este poema» (Oe. Po., pág. 1103).*

La composición resulta, efectivamente, un canto a la solidaridad militar que trasluce asimismo una invocación a la latinidad, aspecto éste al que no es ajeno el origen italiano y la infancia mediterránea del poeta. Pero, más allá de ello, la escritura se eleva al tono cósmico, de invasión del espacio, al que nos tiene habituados. Para comprender el alcance y las condiciones de escritura del poema, véanse los trabajos de A. Fongaro: «Apollinaire et l'Italie» (*G. A., 2*) y de J. G. Clark: «La poésie, la politique et la guerre: autour de "La petite auto"», «Chant de l'Honneur» et *Couleur du Temps*». Ambos insisten acerca de las fuentes italianas, particularmente de Leopardi o del Mercantini de «Si scopron le tombe, si levano i morte». < <

[228] Conservo la acepción etimológica, procedente del griego *hupogeion*, «tumba subterránea», atestiguada en Rabelais en 1552. <<

[229] Alexander von Kluck: Gênerai alemán (Munster, 1846-Berlín, 1934), comandante del Primer Ejército en 1914, condujo el ala de ataque alemana pero, habiendo flanqueado el Marne en contra de las órdenes de Moltke, ofreció el flanco al contraataque de Maunoury y fue vencido. < <

[230] Véanse, al respecto, los dos primeros capítulos de *Les Diables amoureux*, de Apollinaire, titulados respectivamente «El vicario del Val de Cabezuela» y «El divino Aretino». < <

[231] En el original, *Puis les temps sont venus…*: he querido respetar el tono apocalíptico. <<

[232] En el original, … *ces gens sans mesure que leurs actions dépassent*… En una versión más libre: «… indignos de sus actos…», o bien, «… que desmerecen de *sus* actos…». Obsérvese el parentesco estructural con los versos de «Marizibill», en *Alcools*: «Conozco gentes de todas clases / No están a la altura de sus destinos…». < <

[233] En el original, *Tu aimes un peu plus que nous les gestes…*, que puede entenderse como «ademán» o como «proeza». He elegido la acepción de «gesta» en razón del contexto bélico al que el poeta asocia el término. En el mismo verso, *les mots sonores* se hubieran podido convertir, más libremente, en «los inflamados discursos». En ambos casos, he preferido mantenerme próximo a la literalidad. < <

[234] En el original, *et nous fumons du gros*. No es la única expresión familiar que el poeta utiliza en esta composición: *le quart de pinard* o *nous sommes démerdards* anteriormente, como *occase o flingots* con posterioridad muestran este contraste entre un tono elevado y épico por momentos y el propio de la expresión de la camaradería en otros. < <

[235] En el original, *en bâton*
l’électricité
: eufemismo irónico para designar el fuego. <<

[236] En el original, *au moment de Messine*: alternancia de la coordenada temporal con la espacial, puesto que se trata de una referencia geográfica a Escila, célebre escollo del estrecho de Mesina, pesadilla de los antiguos navegantes, junto con el remolino de Caribdis que se encuentra enfrente. Se suele utilizar la expresión figurada «entre Escila y Caribdis», para explicar la situación de quien no puede evitar un peligro sin caer en otro. < <

[237] Bartolomeo Colleoni fue un célebre *condottiero* italiano (1400-1475)
que, al servicio de Venecia, triunfó sobre los milaneses en Brescia, en Verona y en el lago de Garda, para pasar luego al servicio de Filippo-Maria Visconti. En 1448 volvió a Venecia, donde fue nombrado capitán general vitalicio (1454). Su estatua fue construida por Verrocchio. <<

[238] Para comprender el sentido de esta imagen, véase la tercera estrofa del «Canto del Honor», más adelante. < <

[239] En el original, *les flingots*. Un *flingue*, en el argot militar es el equivalente del cuartelero «chopo» («fusil») en nuestro idioma. < <

[240] En el original, *chantons ceux qui sont morts*. Literalmente, se convertiría tanto en «cantemos a quienes están muertos» como en «cantemos a los que han muerto», en razón de la polivalencia de *être*. < <

[241] Como señalan M. Décaudin y M. Adéma, el poema, enviado a Madeleine el 1-X-1915, «está inspirado en el relato que Madeleine le ha enviado de su travesía de Francia a Argelia; en la carta que contiene estas estrofas le escribe: “El relato de tu travesía me gusta infinitamente”». < <

[242] El poema es un ejemplo de las composiciones «en redondo» de las que se habla en la Introducción. Compendio de anotaciones yuxtapuestas sobre las que el poeta pretende proyectar una focalidad neutra —de hecho, referido a las técnicas cubistas, él mismo resaltaba que de ninguna manera se podían cuestionar los procedimientos de enumeración—, a partir de anotaciones procedentes de referentes diversos. La propia fórmula del poeta —*il y a*-— Índica esa voluntad de neutralidad y de distanciamiento que a Apollinaire le parece fundamental en sus experiencias de búsqueda en este camino: he preferido, por ello, mantenerla como «hay» a lo largo de todos los versos en que aparece, a pesar de que otras versiones, como «ocurre», «sucede» o «está», podrían resultar más apropiadas para dar cuenta de la polisemia de la fórmula francesa, que, por lo demás, da nombre a la técnica circular descriptiva que el poeta privilegia. Hay referencias a «La travesía» en el primero y tercer versos. El poema fue enviado a Madeleine el
30-IX-1915
y figura sin título en *Tendre comme le souvenir*, con variantes que —como en el verso 22, donde se añade: «que yo había hecho para Madeleine»— explicitan a veces el sentido de algún verso. < <

[243] Véase, al respecto, «Deseo». <<

[244] En el original, *campagnes*, que podría ser traducido tanto por «campañas» como por «campiñas», opción que el contexto me hace adoptar finalmente. <<

[245] *Sans coup férir* en el original, resulta una locución extremadamente usual en la literatura épica medieval a partir de *La Chanson de Roland*, y que encontramos hoy restringida a la expresión que utiliza el poeta, en un registro culto de la lengua, procedente del latín *ferire*, «golpear», eliminado en el siglo XVI por *frapper*, y del griego *kolaphos*. Acerca de la composición M. Décaudin y M. Adéma señalan que fue enviada a Madeleine el 1-X-1915, junto con una carta en la que se leía:

Te ha gustado mi foto. Imagínate el placer que me producen las tuyas, a mí que estoy aquí… Con ayuda de una lupa yo espío los mil detalles de mi amor… < <

[246] *Bruit*: tanto «ruido» como «rumor» e, incluso «noticia». El respeto al contexto motiva esta versión. <<

[247] Jasón, hijo de Esón, rey de Yolcos, y jefe de los Argonautas, con quienes fue a la Cólquida a conquistar el vellocino de oro, lo que consiguió gracias a la ayuda de la hechicera Medea. <<

[248] Memnón, hijo de Titón y de la Aurora, fue enviado por su padre, rey de Etiopía, en socorro de Troya, sitiada por los griegos, donde pereció a manos de Aquiles. Aurora, deshecha en llanto, rogó insistentemente a Júpiter que le colocara en la categoría de los dioses. Las «memnónidas» eran las aves que, según la fábula, iban al sepulcro de Memnón y, después de volar a su alrededor, se maltrataban y herían. <<

[249] Se trata de una composición dinámica, basada en juegos tipográficos no excesivamente desarrollados, en comparación con otros poemas, y en la alternancia entre espacios blancos y negros. Para el poeta, se trata de ofrecer un conjunto poético cuyo trayecto de lectura —atención a la función de los distintos tipos de letra, en este sentido— quede a expensas de la capacidad «re-creadora» del lector. Fue enviado a Madeleine el
12-II-1916.

Pero el conjunto reposa sobre una acepción de *cigales* que no es la inmediata. A este respecto, señala S. Bates (*Petit glossaire des mots libres d'Apollinaire*) y recoge C. Tournadre («Notes sur le vocabulaire de la guerre dans *Calligrammes*») que «las cigarras eran, en argot militar, los estallidos de obús…». De manera que la expresión "mear igual que las cigarras" significaría «pelear duramente». < <

[250] En el original, *un grand ennui*. Su traducción pocas veces deja de ser problemática, hasta el punto de que quizás fuera preferible mantener el vocablo francés, dada su recepción en nuestro país. Mejor que «tedio» que, por otra parte, se acomodaría perfectamente al contexto, he preferido «hastío» por disponer de un mayor campo semántico. La composición fue dirigida a Madeleine el
14-X-1915.

< <

[251] En el original, *Et sous la cagoule masqué*. Se trata de una confluencia de dos elementos: uno, obsesivo, que es el propio de la máscara y nos conduce a la expresión metaforizada de los conflictos de identidad en el poeta —véase «El Músico de Saint-Merry», por ejemplo—. El otro hace referencia, simplemente, a la máscara antigás con la que se combatía durante la Primera Guerra Mundial el uso de gases tóxicos en las trincheras. El vocablo procede del latín cristiano *cuculla* —«capuchón»— (en San Jerónimo, siglo IV), antes de ser adoptado por el léxico militar. < <

[252] Ejemplo de polivalencia semántica, *aux mauves ombres* en el original: si atendemos al contexto marítimo y al resultado fónico de la *liaison*, podría ser traducido como «de oscuras gaviotas». Piénsese en el valor que el poeta le concede precisamente a la oralidad y los juegos de ambigüedad que en su obra se reiteran. < <

[253] En el original, *Du coton dans les oreilles*: literalmente, «Algodón en las orejas». He adoptado, no obstante, «oídos» en el título, a diferencia de en versos interiores, en razón de su proximidad con ese «punto vital» que me parece preciso referir más al punto de impacto sonoro que al propiamente anatómico. El poema fue enviado a Madeleine el
11-II-1916,
con variantes. Es uno de los más ambiciosos poemas de *Caligramas*, así como uno de los más connotados por el sentido militar que impregna las composiciones de este periodo. Obsérvense los juegos tipográficos —desplazamientos en el espacio como el efecto de la propia artillería o de la lluvia— y la amplitud que adquiere el registro argótico y familiar así como el léxico militar. < <

[254] He preferido mantener el original: se trata de una llamada de alerta entre centinelas, sin significado específico en razón de su único valor fónico. La única forma de respetarlo era, por consiguiente, no traducirlo. Recuérdese que, en otras composiciones, Apollinaire ha introducido alguna contraseña. Una traducción literal para *truie* (procedente del latín *porcus Troianus*, eufemismo del latín vulgar para designar el «cerdo relleno») sería «marrana»; y cabe señalar que el vocablo no pertenece al registro algótico ni al militar. ¿Puede haber un matiz irónico con respecto a los «cenobitas», desde el punto de vista de la abstinencia? Una vez más, entran en juego demasiados elementos como para contentarse con una explicación simplista: así, es un hecho que «La Truie» es el nombre de un bosquecito situado al este de Perthes-les-Hurlus, en la zona de combate. Pero el tono apelativo en el que se produce su aparición, así como el hecho de estar escrito en minúsculas indican que, todo lo más, puede haber servido de punto de partida para la expresión. Después de todo, ese elemento humorístico se manifiesta en el verso siguiente y su alusión a escuchar el toque de diana con los oídos tapados por el algodón —alusión más clara, por cierto, en el manuscrito: «Pongan algodón en sus orejas / No estuvo mal al sonar el despertador». < <

[255] Alusión irónica a la vida masculina de las trincheras, Apollinaire ha recurrido a un término procedente del latín *coenobium* —«monasterio»— que es un préstamo al griego *koinobion* —«vida en común». < <

[256] Términos argóticos en este verso y en los dos siguientes. *Coco* equivale a *gosier* («gaznate», en este contexto). *Bon sang de bois,* a los usos españoles de las interjecciones en las que aparece «diez», como ya se ha visto en otras ocasiones. El *pinard* designa familiarmente un vino corriente, y el *tacot*, según Dauzat, es un término usado por las tropas argelinas y coloniales así como por algunos contingentes del norte para designar un aguardiente de escasa calidad —en este caso, no cabe elegir las otras acepciones argóticas. < <

[257] En el manuscrito, «de los soles enanos»: alusión a los fogonazos producidos en la pieza artillera en el momento de la deflagración. <<

[258] Referencia al país africano. En *Le Poète assassiné*, la atracción que Picasso experimentaba hacia una máscara procedente de aquel país había hecho que el poeta le designara como
«L'Oiseau
du Bénin». < <

[259] En el original, *du singe en boîtes*: designa, en el registro militar, a los «obuses». En el verso siguiente, he preferido subrayar la anacronía con el uso del futuro, en vez del subjuntivo «haya» más correcto. < <

[260] Juego fónico entre *fanons* en este verso y en el anterior —en un caso, se trata de la locución «otras barbas tiene la ballena»; en el otro, de una utilización del verbo *faner* en sentido metafórico—, y con *fanions* —las «banderolas»— dos versos después. Este último vocablo es el diminutivo del término arcaico *fanon* —«manípulo del sacerdote». < <

[261] Este fragmento está en cursiva en el original. El sentido de *ici* es, una vez más, ambiguo. Puede referirse, naturalmente, a una referencia a la región donde se encuentra: la música militar, en tal caso, serían las explosiones. Pero, dado el valor que el poeta confiere a la composición, no sería tampoco extraño el que hubiera pensado en convertirla en una creación más amplia posteriormente, con intervención —como el poeta había de preconizar en *Les Mamelles de Tirésias*— de un fragmento musical. Nótese que

D’siré

o los cuatro versos entre *Ah! s'il vous plaît* y *Ton frère ton frère ton frère de lait* toman su sentido exacto precisamente en razón del vehículo rítmico. Juego de palabras *con joue* —«tocar» y «mejilla», según sus usos verbal o sustantivo. < <

[262] He optado por la literalidad; no obstante, «escucha cómo llueve» se aproxima más al sentido de la imagen. < <

[263] Referencia a los «sacos terreros»: la imagen imponía la literalidad de la versión. < <

[264] Las alusiones a los ataques por gas son permanentes. Así, en el poema, según C. Tournadre, *la vague* designa «la marea gaseosa». Y, dado que las instrucciones en caso de dichos ataques recomendaban advertir inmediatamente a las tropas de la trinchera y a la retaguardia, eventualmente por medio del teléfono, la misma crítica estima que los versos *Mais appelez donc Napoléon sur la tour / Allô* responden a dicha circunstancia. < <

[265] Acerca de este poema por el que comienza «La cabeza estrellada», señalaré que M. Décaudin nos recuerda que el propio poeta se refiere a él en una carta a Madeleine Pagès (*Tendre comme le souvenir*):

He compuesto hoy un corto poema melancólico en el cementerio boche. Te lo envío, pero esta melancolía simplemente poética no nos concierne a nosotros en cuanto a su tristeza, aunque sí a nuestros besos y yo pensaba al componerlo en el regreso del poeta herido y a su encuentro con su mujer.

Efectivamente, el poeta en cuestión es Blaise Cendrars, de cuya herida y posterior amputación ya había dado Apollinaire noticias diez días antes. El poeta Ío enviaría a Madeleine (19-XI-1915) y a Y. Blanc, su madrina de guerra, con lo que quedaría incorporado a *Lettres à sa marraine* (1948). Había de aparecer en *Nord-Sud*, núm. 8, en octubre de 1917. En cuanto al título, el poeta ha dudado entre «En silencio», «Bajo la nieve» y, finalmente «Le départ» que he preferido no convertir en «La partida» o «El adiós» para conservar el acento militar. En cuanto a las imágenes de los dos últimos versos, cabe decir que reaparecen obsesivamente en sus composiciones. Compáreselas, por ejemplo, con las del 5.º y 6.° de «Signo» (*Alcools*): «Mi Otoño eterno oh mi estación mental / Las manos de las amantes de antaño cubren tu suelo». < <

[266] En el original, … *a le casque en tête*: juego de palabras del poeta con la expresión: *avoir quelque chose en tête* («tener algo metido en la cabeza»), que me obliga a no traducirlo literalmente: «con casco en su cabeza». < <

[267] Obsérvese el tono interrogativo del verso que, rompiendo por otra parte el tono de anotaciones descriptivas con que el poema había comenzado, introduce la ya conocida práctica de «irrealización» que, mediante metáforas, nos introduce en la «surrealidad» apolinariana. En *Tendre comme le souvenir*, donde queda igualmente incorporado el poema tras su envío a Madeleine (7-II-1916), entre los versos 5 y 6, se encontraba el siguiente: «Y el tapón hinchado es mi obús que cede», y, entre los versos 10 y 11: «Envío mi vino por doquier como soldados que saben morir», quizás separados por el poeta por las connotaciones eróticas de la vida de trincheras. La composición —referencia a la región en la que se encuentra su unidad— había de aparecer en el núm. 9 de *Nord-Sud*, en noviembre de 1917. < <

[268] En el original, … *comme sur un écu*
l’hermine
. He preferido traducir libremente por «blasón», acentuando con ello el registro heráldico de *écu* para evitar la ambigüedad de una versión literal. < <

[269] En el original, … *et fon joue à la mouche*. La versión está motivada por la expresión *faire mouche* («dar en el blanco») y en razón del contexto artillero. < <

[270] La postal en la que figura este poema fue enviada a André Rouveyre el 20 de agosto de 1915. Es frecuente que Apollinaire tome la comunicación postal como punto de partida para la composición. < <

[271] Juego de líneas curvas y rectas en las cinco figuraciones (pistola, islote, pájaro, boca y pez), o, si se prefiere, en ese rostro que enmarca, en una estética cubista, nariz, boca y ojo. El universo imaginario del poeta es esencialmente sensual; por ello, no es extraño su gusto por el matiz. Esta composición, auténtico «juego en el espacio», muestra la plasticidad y el dinamismo de los caligramas, y evidencia la necesidad de un desciframiento integrador: la relación entre las figuraciones se manifiesta en el propio título; se trata de un abanico que libera el lenguaje, rechazando el discurso lógico como principio de unidad. < <

[272] Esta pequeña composición, en la que debe advertirse el tono interrogativo del último verso, presenta algunas características de la peculiar «surrealidad» apolinariana, que, en su expresión, recurre a la estética de la sorpresa y a un desarrollo imaginario que toma como punto de partida —y sólo como eso— la realidad cotidiana. Décaudin y Adéma nos señalan al respecto que:

El 10 de marzo de 1916, Apollinaire envia a Madeleine cuatro «poemas para Pinturas» que ha compuesto por la mañana; estaban destinados a la hija de Louise Faure-Favier, Chérie, que los recibió en una versión ligeramente diferente, publicada por Jeanine Moulin en 1939 en Manual poético de Apollinaire. *Aparecieron, aumentados con dos versos, en* Sic *(núm. 7, julio de 1916)…*

Recordaré que fue Pierre-Albert Birot el fundador de esta revista y que, tal y como los recibió Madeleine, habían de aparecer en *Tendre comme le souvenir*. < <

[273] Ejemplo de ambigüedad, una vez más, esta composición; hubiera bastado que el poeta utilizara el pronombre sujeto *nous* en alguna ocasión para que la versión se hubiera decantado por un uso verbal en presente de indicativo, en vez de por los imperativos finalmente adoptados, hasta tal punto el tono descriptivo y la figuración «en redondo» que encontramos, por ejemplo, en «Hay» lo hubieran justificado. Acerca del primer verso, véase «Sobre las profecías» y sus notas. El conjunto viene marcado por la bipolaridad entre un presente estático y un futuro dinámico. M. Décaudin y M. Adéma nos indican que el poema, fechado el 15-III-1916, en el Bois de Buttes, pero enviado a Madeleine con fecha de 11 de marzo, habría de ser publicado en el núm. 4 de *Sic*, al mes siguiente. De hecho, estos datos tienen cierta importancia: fue el día 17, hacia las 4 de la tarde, en una trinchera en dicho bosque, cerca de Berry-au-Bac, cuando el poeta fue alcanzado por una esquirla de obús del 150 en la sien izquierda, tras agujerear su casco. Pero el día 14, tras haber vuelto a primera línea después un permiso de dos días en Reims, Apollinaire había escrito a Madeleine: «Te lego cuanto poseo, y que ésto sea considerado como mi testamento, si hubiera lugar para ello». Se trata, por consiguiente, de uno de los últimos poemas escritos antes de la herida. < <

[274] «Gabión», préstamo del italiano *gabbione*, a comienzos del siglo XVI, es, como gabie (atestiguado en el siglo XV en la *Ancienne Chronique de Savoie*, procedente del provenzal *gavio*) un término marinero que, en su caso, por extensión, pasó también al léxico militar. < <

[275] En el original, *soldats sou d'un*, en una expresión que la etimología nos hace tautológica. *Soudard*, utilizado por J. L Bel en 1387, con el sentido de «soldado» —obsérvese el matiz de la «soldada»—, se connotará peyorativamente a lo largo del siglo XVI hasta ser reemplazado por *soldat* italiano *soldato*, procedente de *soldare*, «pagar un sueldo»), utilizado por N. Du Fail en 1547 y vulgarizado en el siglo XVII. En cuanto a *soudard*, existe un proceso de refección del antiguo francés *soudoier*, en el siglo XII, con variantes como *soldier* o *soldoier*, de *sold, soud,* forma antigua de *sou* —«céntimo» o, si se prefiere «cuarto», en la expresión «cuatro cuartos», por ejemplo—. Esta composición es un fragmento de la que Apollinaire envió a Madeleine («j'espère une lettre de toi…», en *Poemas a Madeleine*), el 17-X-1915.

< <

[276] En el original, *Nuit et jour semaine et dimanche*. Locución que, en otro contexto, hubiera podido traducirse como «laborables y festivos». En castellano, disponemos de otra similar: «cada lunes y cada martes». < <

[277] En el original, *s'égosille*, forma utilizada por Molière en 1671 procedente de la no reflexiva del antiguo francés. < <

[278] La expresión hace referencia a los «caballetes» que sirven, en primera línea, para entremezclar los alambres de espino que componen las alambradas: he preferido mantener la literalidad en la versión dado que el propio poeta pudo escoger otros términos más usuales y prefirió, en cambio y como en otras composiciones de la obra, *chevaux de frise*. El poema fue compuesto en noviembre de 1915. < <

[279] Juego de palabras sobre base fónica. En el original, *Non chevaux barbes mais barbelés*: literalmente, «No caballos árabes sino alambrados (-as)», en un nuevo juego de ambigüedad. La reduplicación de *barbe* me ha parecido posible convertida en la de *al(h)ambr* sin traicionar el sentido del verso. < <

[280] El Espíritu Santo suele ser relacionado por el poeta en casi todas sus recurrencias con la lengua y las capacidades comunicativas y expansivas. No es el caso de este poema pero, en general, su simbología toma como punto de partida la universalidad cristiana para convertirla en expresión de su apropiación espacial, tendiendo hacia la expresión metaforizada de sus obsesiones de ubicuidad y simultaneidad. < <

[281] Con respecto al toponímico *Tahure*, véase la nota 5 de «Deseo». La obra en cuestión, en el segundo verso, se titulaba en realidad *Le petit chariot d’argile*; véase, a su respecto, lo que señala J. G. Clark: «La poésie, la politique et la guerre: autour de “La petite auto”», «Chant de l'honneur» et *Couleur du Temps» (G. A., 13)*, así como su análisis de la composición: en su opinión, el poema, aunque fechado el 17-XII-1915, fue elaborado ya en 1917. Para Aragon, en 1920, se trataba de un «trozo de retórica». El citado crítico señala que es «a la vez un poema de las trincheras y un poema “oficial”». < <

[282] Nótese el tono interrogativo del verso. En el anterior, M. Décaudin y M. Adéma señalan que el propio poeta sustituyó *Souci de la beauté* («Afán de la belleza») por *Souci parfait d’être* («Afán de la perfección»), en el ejemplar de *Caligramas* de Pierre Varenne. El tono de la composición se modifica insensiblemente, a partir de las anotaciones propias de lo cotidiano, hasta situarse en un registro épico de resonancias universales. Al margen de otros elementos, es de destacar la relación que el poeta establece entre la sencillez y su concepto de belleza, a través de la insistencia sobre la pureza —la depuración. < <

[283] En el original, *des ardeurs de géhenne*. Etimológicamente, derivado del latín eclesiástico *gehenna* (Tertuliano, siglo III), salido del hebreo *ge-hinnon* (valle del Hinnom, «lugar maldito», por extensión «infierno»). Había de producirse una contaminación con las evoluciones de la forma germánica *jeban* —«confesar»—, de *gehir* —siglo XII, «hacer confesar por la tortura»—, que conducen a la formación de *gêne* —«tormento»— en su sentido figurado. La composición está fechada en marzo de 1916 y sería publicada en el núm. 11 de La *Grande Revue*, en noviembre de 1917. <<

[284] Recuérdense las propuestas de Baudrillard —*De la Seducción*—: «Se seduce por la palabra», tan ajustadas para un poema en el que el autor (que había escogido como divisa la de *J’Émerveille*) nos evoca a ese *enchanteur* —«mago»— que «sabe variar sus metamorfosis». < <

[285] En el original, *une armée pleine de disparates*. < <

[286] Para una mejor comprensión del poema, léase, en *El Poeta asesinado*, «El caso del brigadier enmascarado es decir el poeta resucitado», que cierra la obra en un tono de apoteosis- «… cuando el estallido de un obús de grueso calibre le hirió en la cabeza, de la que surgió, como una pura sangre, una triunfal Minerva …». < <

[287] En el original:... *qui étoilé s’est*. <<

[288] En el original, *Ailés et tournoyants comme Icare le faux*. He retenido una versión de *faux* que, sin ser la inmediata («falso») por paradójica, no traiciona la referencia a la figura mitológica —que, por otra parte, es frecuente en la simbología apolinariana—, por encima de otras posibilidades que el contexto hubiera permitido: es el caso de «equivocado», por ejemplo. < <

[289] En el original, *Leurs rires amassés en grappes de raisin*: he condensado el núcleo metafórico. <<

[290] Tanto en nuestro idioma como en francés existe el juego de ambigüedad —reiterado en este poema— al que Apollinaire se entrega frecuentemente, entre «diamante» y «di amante», y más arrastrando a continuación ese *qui parlais* que podría convertirse tanto en «que hablabas» como en «a quién hablabas» en la peculiar escritura apolinariana. < <

[291] Véase la nota anterior. En este caso, la traducción tanto podría ser «Miradas preciosas zafiros…» como la que he preferido en razón de otros usos similares en el poeta. < <

[292] En el original, *Ils fleurissaient*: el uso del relativo tiene como función recordar que la expresión va referida a *météores*. < <

[293] En cursiva en el original. Términos como «acaso» o «quizás» me sirven en ocasiones para indicar su tono interrogativo que, con la supresión de la puntuación, se hace menos sensible en la versión que en francés. En cuanto a su sentido, véase, más abajo, la nota 11.
< <

[294] En el original, *Remuons la langue / Lançons des postillons*. No he utilizado «chasquear», referido a «lengua», puesto que en dos ocasiones, posteriormente, utiliza el poeta el término *claquer (Faites claquer votre langue, Faites claquer vos doigts)*. Por lo que se refiere a *postillons*, puede entenderse tanto en el acto de habla como con independencia de él. El vocablo, atestiguado en Marot —1550—, procede del italiano *postiglione*, derivado de *posta*, y, con este sentido familiar y modificado de «gota de saliva proyectada», queda recogido por Delvau en 1867. En el verso 22, el contexto me ha hecho preferir el futuro «tendrá» a la versión literal en subjuntivo. < <

[295] *Toupie* es «peonza» y se acomoda al contexto perfectamente. Pero el poeta, atento siempre a los juegos polisémicos, puede no haber sido indiferente al recuerdo de la expresión *ronfler comme une toupie*: «roncar como un órgano». < <

[296] Se hace preciso recordar a V. Larbaud y sus *Poésies O. Barnabooth d’A.* (1913), que, en su «Prologue» a la Parte I —«Les Borborygmes»— se extiende en un desarrollo no ajeno al de Apollinaire. Otros parecidos (por ejemplo, el verso *Et dans le port la nuit*… y el poema «Nuit dans le port», en la misma obra del autor citado) parecen, en cambio, corresponder a inspiraciones diferentes. < <

[297] Véase, en *Alcools*, «Zone»: «Ahora humillo mi boca con una pobre muchacha de risa horrible». En cuanto al verso anterior, ¿no estamos ante una nueva referencia a «Ferdine la fausse ou Léa l’attentive»?…

< <

[298] Nuevo recurso a la antítesis polémica de la que tan a menudo se sirve el poeta para sus desarrollos de composición y que, en el fondo, configura la estructura de su conflictividad. Eros conforma un elemento fundamental en los mitos cosmogónicos griegos. Engendrado del caos primitivo, representa la fuerza atractiva que asegura la cohesión del universo y la reproducción de las especies. Más tarde, fue concebido como divinidad del Amor, hijo de Afrodita y de Ares y hermano de Anteros (el amor recíproco), y generalmente representado como un niño alado (de ahí las referencias al «joven ciego y alado») que hiere con las flechas los corazones de los amantes. La literatura y las artes plásticas han retomado a menudo como argumento sus intrigas y su idilio con Psyché. Tómese, como referencia literaria, el soneto «Antéros», en *Les Chimères*, de G. de Nerval. Como señala M. Davies («Le Médaillon toujours fermé», *G. A., 12*), en un fragmento inédito conservado en la B. N., Apollinaire se refiere a la historia relatada por Pausanias acerca de «Anteros, un dios vengador de los excesivamente rigurosos tratos que se hace sufrir a aquéllos por quienes se es amado». < <

[299] Nuevo uso de ambigüedad. He retenido «voces», en vez de su singular también posible, por asimilación con «Oh bocas» y «Oh palabras», en versos anteriores. < <

[300] Al margen de sus referencias zoológicas o astronómicas, y de su valor simbólico referido a la lluvia (que se nos podría aparecer, en este contexto de humedad), la función que el poeta le otorga a la «hidra de Lerna» es, esencialmente, la mitológica: se trata del fabuloso monstruo de siete cabezas que renacían a medida que eran cortadas, y al que dio muerte Hércules, en uno de sus «trabajos», cortándolas todas de un golpe. < <

[301] La imagen no deja de tener resonancias de «La Chanson du Mal-Aimé» («Nous semblions entre les maisons / Onde ouverte de la mer Rouge…») de *Alcools*, o del fragmento marítimo en caligrama que encabeza «Carta-Océano»: «Atravieso la ciudad…». < <

[302] Esta composición, que había de aparecer en *Nord-Sud,* núm. 1, el 15-III-1917, tiene, como la que le sigue, el valor de una toma de partido estética en el poeta que, habiendo sido expresada ya repetidas veces anteriormente, se carga de significado tanto por la nitidez de sus términos como por el lugar que le reserva dentro de la obra y, sobre todo, por la densidad de una composición en la que, como le ocurre al poeta en sus poemas más trascendentes, nos ofrece un repertorio variado temático, de recursos y hasta de referencias de intertextualidad y biográficas. Véase la nota 1 de «La bonita pelirroja». < <

[303] Con este poema concluye *Caligramas*. En palabras de M. DécaucHn y M. Adéma, >este admirable final es también el testamento poético de Apollinaire. La serenidad recobrada con el amor se convierte en símbolo de una confianza sólida y lúcida, atravesada por acentos de punzante humildad, proyectada hacia un futuro de descubrimientos y conquistas.

Había de aparecer en
L' Éventail
, núm. 5, el
15-111-1918.
Recuérdese que «la bonita pelirroja» es Jacqueline Kolb, Ruby para los amigos, que el poeta había de conocer en 1914, volver a encontrar por azar en abril de 1917 y desposar el 2 de mayo de 1918, y que inspira en buena parte los dos últimos grandes poemas de *Caligramas* —éste mismo y «La Victoria». 1918 fue un año especial para el poeta: gravemente enfermo a comienzos del año, su febril actividad y la dispersión de la misma en ciertos períodos del mismo, a pesar de su precaria salud, parecen anunciar ese estado de «crisis» de la que en otros momentos han surgido algunas de las más felices audacias poéticas. Sus testigos de boda fueron Picasso y Ambroise Vollard. A comienzos de noviembre, la gripe española le enferma gravemente y muere el 9 de noviembre. La composición se presenta como un balance global de su actividad de creación, en el esquema reiterado de enfrentamiento entre «Orden» y «Aventura» que el poeta resuelve, como en otras composiciones de esta obra, apostando resueltamente por los elementos *poiéticos* de toda creación. En la primera versión, su título era «El Orden y la Razón». < <

[304] En el original: *Bouche qui est même*
l’ordre
. A diferencia del verso anterior y del subsiguiente, me inclino a no convertir
l’ordre
en «el orden» sino en «la orden» —en el contexto, «el verbo divino»—, basándome precisamente en las referencias a la creación. No obstante, prefiero mantener el efecto de ambigüedad en el que el poeta se recrea. < <

[305] En el original: *en fleurs*. Sin embargo, me inclino por la primera versión, en singular. < <